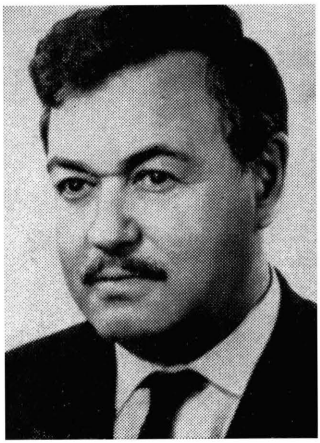
ИСКУССТВО КИНО 5

1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ

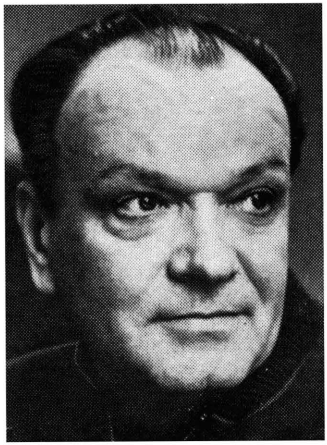
с 60-летием

САМОЙЛОВА ЕВГЕНИЯ ВАЛЕРИАНОВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося в фильмах «Щорс», «Светлый путь», «Неуловимый Ян», «В шесть часов вечера после войны», «Сердца четырех», «Адмирал Нахимов», «Крушение эмирата», «Герои Шипки», «Неоконченная повесть», «Зачарованная Десна» и других



с 60-летием

КОПЕЛЯНА ЕФИМА ЗАХАРОВИЧА, народного артиста РСФСР, снимавшегося во многих фильмах, в том числе — «Пролог», «Как вас теперь называть?», «Неуловимые мстители», «Николай Бауман», «Софья Перовская», «Новые приключения неуловимых», «Преступление и наказание», «Чайка»



с 50-летием

ДРУЖНИКОВА ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий, снимавшегося в фильмах «Без вины виноватые», «Каменный цветок», «Сказание о земле Сибирской», «Константин Заслонов», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Попрыгунья», «Первые радости», «Не обыкновенное лето», «Дуэль», «Три сестры», «Таинственный монах» и других

с 50-летием

МЕДЫНСКОГО СЕРГЕЯ ЕВГЕНЬЕВИЧА, лауреата Ленинской премии, оператора фильмов «Повесть о нефтяниках Каспия», «Покорители моря», «Первый рейс к звездам», режиссера документальных лент «Первороссийск», «Здравствуй, Кения», «Вьетнам непобедимый» и других

ИСКУССТВО КИНО 5
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.
Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актриса Майя Аймедова в фильме «Невестка» (режиссер Х. Карлиев, «Туркменфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

II ТАШКЕНТСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

2
Р. Х. Абдуллаева Пятидесятилетие СССР и II кинофестиваль в Ташкенте

18
Ч. Айтматов Наш интернациональный долг

25
Алты Карлиев Мы все вместе

30
Н. Жантурин Оптимистические заметки

35
Армен Манарян Здравствуйте, братья!

37
Ефим Дзиган В этом наше счастье

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

41
Е. А. Болтин Эпопея освобождения

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

56
Ан. Вартанов Характер и обстоятельства

63
Л. Ягункова Проблема и ее «кинематографическое обрамление»

69
Л. Белокуров Семь шагов «Горизонта»

ДИСКУССИИ

77
А. Михалевич О внутренней зрелости художника

88
Д. Стариков Часть общего дела

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

107
Л. Арнштам Человек, проживший тысячу жизней

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

135
Р. Юренев Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма»

144
Зигфрид Кракауэр Природа фильма

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

156
А. Марьямов В кадре — Франция

ЗА РУБЕЖОМ

160
Нгуен Дак Время героев

164
Р. Соболев Многоликий экран Индии

180
Нобуки Курода Углубление кризиса, ростки надежд

191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

II TASHKENT INTERNATIONAL

Rano Abdullaeva Fifty Years of the USSR and the Second Tashkent Film Festival (page 1).
Deputy Chairman of the Council of Ministers of the Uzbek SSR, the Chairman of the Organizing committie of the Second International Film Festivalin Tashkent about the tasks of the Festival.

Chingiz Aitmatov Our International Duty (page 18).

Alty Karliev We Are All Together (page 25).

Nurmukhman Zhanlurin Optimistic Notes (page 30).

Armen Manaryan Welcome, Brothers! (page 35).

Efim Dzigan In This Do We Find Our Happiness (page 37).
Materials devoted to the fovtheoming Festival

THE TIME AND THE SCREEN

Evgeny Boltin The Epic of the Liberation (page 41).
Military historian about the film «Liberation».

NEW FILMS

Henry Vartanov Character and the Circumstances (page 56).
Review of the film «Daughter-in-Law» (Turkmenfilm).

Larisa Yagunkova The Problem and Its «Cinematic Framing» (page 63).
Review of the film «The Rush» (Uzbekfilm).

Leonid Belokurov Seven Steps from the «Horizon» (page 69).
Review of the film almanach «Horizon» (Centrenauchfilm, art group «Raduga»).

DISCUSSIONS

Alexander Mikhalevich On the Inner Maturity of the Artist (page 77).
Polemic article about the direction of the artistic quest (continuing).

Dmitry Starikov The Part of the Common Cause (page 88).
Polemic with the article by A. Mikhalevich.

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Lev Arnshtam The Man Who Lived Thousand Lives (page 107).
Memoirs about a prominent Soviet film director A. Dhovzhenko.

THEORY AND HISTORY
MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Rostislav Yurenev Siegfried Kracauer and His Book «Nature of Film» (page 135).

Siegfried Kracauer Nature of Film (page 144).
Extracts from the book.

PUBLISHED ON CINEMA

Alexander Maryamov The Take of France (page 156).
Review of the book: Sergei Yutkevich. «France, Sequences». M., «Iskusstvo», 1970.

ABROAD

Nguen Dak The Time of the Heroes (page 160).
Deputy director of the Art Film Studios of DRV about the work of the Vietnamees film makers.

Romil Sobolev Indian Screens (page 164).
Critical notes on the Indian cinema.

Nobuki Kuroda The Growth of Crisis, The Seeds of Hopes (page 180).
On the Japanees cinema in 1971.

Filmography (page 181).

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9, тел. 151-02-72
А 02848 Подп. к печ. 21/IV-72 г. Формат бумаги 70×90¼₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 40800 экз. Заказ 1469. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Братский привет

участникам и гостям

II Ташкентского международного кинофестиваля !

Пятидесятилетие СССР и II кинофестиваль в Ташкенте

Р. Х. Абдуллаева,
заместитель Председателя Совета Министров Узбекской ССР, председатель оргкомитета II международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте

Кинематограф — феномен нашей эпохи. Родившийся на рубеже века как забавный фокус, он быстро стал Великим Немым, потом — Великим Звуковым, Цветным, Широкоформатным, Полиэкранным, обрел могучую власть над людскими душами, оттеснив все старшие музы и превратившись в самое массовое, самое притягательное и влиятельное искусство.

Потому у кинематографа особая роль в нашем сложном, противоречивом мире. А на художниках кино лежит высокая ответственность. Киноискусство призвано нести человечеству, всем народам планеты, каждому человеку слово правды, слово свободы, слово борьбы против сил империализма и реакции. В этом глубоко убеждены честные кинематографисты во всем мире, ставящие себя и свое искусство на службу делу общественного прогресса, делу мира и национальной независимости.

Вот почему прогрессивные мастера с таким удовлетворением встретили приглашение в Ташкент на Второй кинофестиваль стран Азии и Африки, который пройдет под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!». Они знают, что такое «дух Ташкента», и уверены, что именно этот дух, дух мира и дружбы народов, определит атмосферу очередного кинофорума в столице советского Узбекистана, каждую минуту всех его насыщенных десяти дней.

Второй международный кинофестиваль в Ташкенте происходит в знаменательное время. 1972 год — год 50-летия Союза Советских Социалистических Республик. Юбилей этот имеет мировое значение. Полувековое развитие СССР, огромные успехи, достигнутые союзными республиками во всех областях жизни — в экономике, науке и культуре, сама живительная братская дружба равноправных народов Страны Советов — яркое, неопровержимое свидетельство торжества ленинской национальной политики. Политики, которую на протяжении всей истории нашей страны убежденно и последовательно проводят Коммунистическая партия и Советское правительство.

«Советский Союз олицетворяет собой небывалые ранее в истории отношения единства и дружбы свободных народов,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик».— Эта дружба — одно из величайших завоеваний социализма, могучая движущая сила советского общества, неиссякаемый источник творческого созидания трудящихся всех национальностей СССР во имя самой благородной цели — построения коммунизма».

Вчитываешься в чеканные строки нового партийного документа, и перед твоим умственным взором словно бы проходят годы и десятилетия героической борьбы, самоотверженного труда народов Страны Советов, сплоченных Коммунистической партией в единое интернациональное братство.

Великий Октябрь... Продолжение его дела — образование СССР, выдающийся результат революционного творчества всех советских народов во главе с рабочим классом под руководством Коммунистической партии... Первые пятилетки... Конституция СССР 1936 года, законодательно закрепившая победу социализма... Великая Отечественная война — суровая проверка прочности СССР, которая опрокинула надежды мирового империализма на развал многонационального социалистического государства, ярко показала миру великую жизненную силу и нерушимость Союза Советских Социалистических Республик... Послевоенные годы восстановления... Эпоха коммунистического созидания... «Все-

мирная история еще никогда не видела во взаимоотношениях десятков наций и народностей столь нерушимого единства интересов и целей, воли и действий, такого духовного родства, доверия и взаимной заботы, какие постоянно проявляются в нашем братском союзе!»

К 50-летию СССР, своему великому празднику, многонациональный советский народ готовится в замечательное время, озаренное идеями и решениями XXIV съезда КПСС. С огромным трудовым и политическим подъемом трудящиеся всех наших республик воплощают в жизнь начертанные съездом планы, с новой силой показывая, какая высокая и прекрасная истина содержится в словах Отчетного доклада ЦК КПСС съезду, произнесенных Генеральным секретарем Центрального Комитета партии Леонидом Ильичом Брежневым: «За годы социалистического строительства в нашей стране возникла **новая историческая общность людей — советский народ.** В совместном труде, в борьбе за социализм, в боях за его защиту родились новые, гармоничные отношения между классами и социальными группами, нациями и национальностями — отношения дружбы и сотрудничества. Наши люди спаяны общностью марксистско-ленинской идеологии, высоких целей строительства коммунистического общества. Эту монолитную сплоченность многонациональный советский народ демонстрирует своим трудом, своим единодушным одобрением политики Коммунистической партии».

Постановление Центрального Комитета КПСС, посвященное славному юбилею Советского Союза, следует ленинской традиции нашей партии — подводя итоги сделанному, оно обращается прежде всего к задачам сегодняшнего и завтрашнего дня, которые стоят перед многонациональным советским народом, уверенно и целеустремленно идущим под руководством Коммунистической партии вперед, по пути, намеченному ее Программой, XXIV съездом КПСС. Постановление — это яркий документ творческого марксизма-ленинизма, пронизанный светом коммунистических идей, пролетарским интернационализмом и социалистическим гуманизмом, проникнутый глубокой научной мыслью, верой в созидательные силы партии и народа.

●

Сплочение наших народов в Союзе Советских Социалистических Республик, многолетняя братская дружба, бескорыстная взаимная помощь принесли богатейшие плоды. Один из самых прекрасных среди них — развитие культуры. «В социально-политической жизни советского общества,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик»,— произошли глубокие качественные изменения: ликвидированы эксплуатация и эксплуататорские классы, безработица, неграмотность, укрепился союз рабочих и крестьян. Сложились социалистические нации, утвердилось социальное и идейно-политическое единство советского народа. Выращены национальные кадры, достигла расцвета социалистическая по содержанию, национальная по форме культура народов.

В многообразии национальных форм, в глубоко гуманистическом, социалистическом содержании — отличительная черта нашего советского искусства, в том числе важнейшей ее составной части — киноискусства.

Неотъемлемый элемент духовной жизни каждой социалистической нации, киноискусство развивалось вместе со всей культурой, национальной и интернациональной одновременно, в тесной связи и сотрудничестве с другими советскими национальными культурами.

Опыт кинематографа любой нашей советской республики — это, во-первых, часть опыта нашего многонационального кинематографа, во-вторых, часть опыта всего искусства социалистического реализма, развивающегося как часть глубокой духовной культуры советского народа, небывалой в истории многонациональной и интернациональной общности людей.

По мере развития социалистического киноискусства национальное в нем не только не

нивелировалось, но, напротив, углублялось, обогащалось общенародным содержанием, общенародной правдой. Любой народ вносит свою ленту в интернациональную культуру всего нашего советского народа, одновременно черпая из нее. «Закономерными в духовной жизни стали расцвет, сближение и взаимообогащение культур социалистических наций и народностей», — говорится в Постановлении ЦК партии.

Внимательно всматриваясь в содержание и форму лучших произведений национальной кинематографии, изучая ее историю, видишь, как в диалектическом единстве сливаются национальное и интернациональное.

Успех таких советских фильмов, как, например, грузинские «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Листопад», туркменские «Решающий шаг», «Состязание», киргизские «Джамиля» и «Выстрел на перевале Караш», армянский «Треугольник», азербайджанский «В этом южном городе», узбекские «Буря над Азией», «Нежность», «Звезда Улугбека», «Ты не сирота», «Яблоки 41-го года», тем и определяется, что в них воспроизведен национальный характер, передана действительность в ее неповторимых подробностях, но в то же время они говорят о том, что волнует и трогает всех.

Очень наглядно, мне кажется, выступает сочетание национального и интернационального в советском кинематографе, если, скажем, сравнить образы трех стариков в фильмах «Джура Саркор» (Таджикистан), «Последний месяц осени» (Молдавия), «Отец солдата» (Грузия). Каждый старик — ярко выраженный национальный характер. Именно таджик, именно молдаванин, именно грузин. И в то же время мы ощущаем в этих героях схожесть, перекличку. Примечательно к тому же, что таджика играет узбекский актер, а молдаванина — русский. Во всем этом заключено крепкое родство национальной и общенародной правды.

К глубокому, диалектическому пониманию национального и интернационального в искусстве, к нынешнему уровню национального кинематографа вела долгая и вовсе не простая дорога. На этом пути у нас были не одни лишь победы — знали мы и заблуждения и горечь неудач.

Киноискусство наших республик прошло через упрощенчество, схематизм и простодушную прямолинейность, через приблизительность художественных средств, через увлечение внешней эффектностью, парадностью сюжетно-изобразительного решения исторических лент. Что-то явилось издержками времени, что-то заключало в себе неизбежные болезни роста. Наше киноискусство преодолело все эти трудности и препятствия и вышло в последние годы на новый исторический этап.

Пример тому — история советского узбекского кинематографа. Путь, пройденный им с тех далеких дней 1908 года, когда хорезмский любитель Х. Девонов сделал первые попытки запечатлеть жизнь объективом кинокамеры, был бы попросту невозможен, если бы не великие преобразования, происшедшие после Великой Октябрьской социалистической революции.

Благодаря огромной заботе Коммунистической партии о развитии узбекской национальной культуры, студия художественных картин «Узбекфильм» сегодня — одна из крупнейших на Советском Востоке.

Основу узбекского кинематографа заложили такие мастера, как Н. Ганиев, С. Ходжаев, Э. Хамраев, К. Ярматов, Ю. Агзамов, М. Каюмов и другие. Экраны многих стран мира обошли образы, созданные замечательными артистами Ш. Бурхановым, Р. Пирмухамедовым, Р. Хамраевым, Л. Сарымсаковой, Н. Рахимовым — народными артистами СССР — и десятками их коллег.

«Клятва», «Тахир и Зухра», «Алишер Навои», «Похождения Насреддина», «Бай и батрак», «Хамза», «Генерал Рахимов», «Минувшие дни», фильмы, которые я уже упоминала, — такова ретроспектива узбекского кино, своего рода визитная карточка «Узбекфильма».

Сейчас в республике работают еще две киностудии — научно-популярных и документальных фильмов, вся деятельность которых связана с именем одного из виднейших советских документалистов М. Каюмова, и «Узбектелефильм».

Лучшие узбекские ленты демонстрировались за рубежом, стали лауреатами многих международных фестивалей, дублированы на иностранные языки. В то же время лучшие советские и зарубежные картины дублируются на узбекский и каракалпакский языки, входя в культурный обиход широкого зрителя республики.

В узбекском кинематографе творит большой отряд мастеров своего дела — актеров, режиссеров, сценаристов, операторов, композиторов, художников, людей, активно стремящихся к еще большему углублению кинематографической культуры, профессионализма, идейности и мастерства.

Новый этап развития киноискусства Советского Востока характерен тем, что национальные кинематографии поднимаются на всесоюзный и мировой уровень — одни раньше, другие — позже, одни — уверенно, другие — более робко. Но факт остается фактом: продукция большинства национальных студий завоевала признание и к ней теперь подходят — и профессионалы и зритель — без скидки, хвалят и критикуют ее по-настоящему, всерьез.

Отрадно, что в нашем киноискусстве происходит закономерный и естественный процесс — живительное обновление кинематографических кадров. Выдвижение способной молодежи, которая стремится, по выражению выдающегося советского режиссера Дзиги Вертова, «к коммунистической расшифровке мира» — во всеоружии художественных средств современного кинематографа, — залог того, что киноискусство республик Советского Востока еще стремительней будет продвигаться на главную магистраль советского и мирового кино.

Ныне в кинематографии республик Средней Азии и Закавказья трудятся мастера трех поколений. Маститые ветераны, те, кто были первыми, сотворили своим трудом и талантом великое дело, закладывали фундамент и возводили первые, самые нелегкие этажи здания, которое сейчас так прекрасно.

И тут самое время напомнить, что в становлении и развитии национального киноискусства огромное значение имела истинно братская помощь русских мастеров Эйзенштейна и Пудовкина, Козинцева и Трауберга, Протазанова и Эрмлера, Рошаля и Строевой, Шкловского и Шуб, Кулешова и Третьякова, Юткевича и Ромма, Лукова и Зархи. Наши кинематографии никогда не были изолированы друг от друга, они всегда развивались вместе. Можно вспомнить, что Камиль Ярматов участвовал в создании таджикского и узбекского кино, Н. Шенгелая — грузинского и азербайджанского, А. Бек-Назаров — грузинского, азербайджанского и армянского...

Невозможно переоценить роль ВГИКа — кузницы кинематографических кадров, которая выпестовала и пестует для национальных студий целую армию режиссеров, сценаристов, операторов, художников, актеров — главную действующую силу киноискусства советских республик Азии.

После Первого Ташкентского фестиваля, кинематограф республик Средней Азии и Закавказья завоевал зрительский успех, положительные отзывы критики. Конечно, я сужу с позиций не профессионала кинематографиста, а скорее зрителя, но мне кажется, что к самым примечательным фильмам последнего времени можно отнести, кроме уже названных, такие, как «Последняя ночь детства» А. Бабаева, «Хлеб поровну» Ш. Махмудбекова (Азербайджан), «Братья Сарояны» Х. Абрамяна, Ф. Довлатяна, А. Айрапетяна (Армения), «Не горюй!» Г. Данелия, «Свет в наших окнах» Г. Мгеладзе (Грузия), «Конец атамана» Ш. Айманова, «Песнь о Маншук» М. Бегалина (Казахстан), «Небо нашего детства» Т. Океева, «Материнское поле» Г. Базарова (Киргизия), «Рабыня» и «Смерти нет, ребята!» Б. Мансурова (Туркмения), «В горах мое сердце» М. Арипова, «Встреча у старой мечети» С. Хамидова (Таджикистан), «Всадники революции» и «Гибель черного консула» К. Ярматова, «Ташкент — город хлебный» Ш. Аббасова, «В 26-го не стрелять» Р. Батырова, «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева, «Драма любви» Ш. Аббасова (Узбекистан).

Кинематографу Советского Востока свойственны все более широкий круг тем, стилистическое разнообразие, своеобычный почерк авторов. Художники страстно утверждают ком-

мунистические идеалы — социалистический гуманизм, братство народов, советскую мораль, стремятся глубоко разобраться в сложных проблемах нашей быстро развивающейся жизни, с волнением осмысливают историю своих народов, снова и снова обращаются к эпохе революции, к годам Великой Отечественной войны.

Радует, что наши кинематографисты все смелее и решительнее берутся за самые сложные и острые темы — темы современности. В картинах их жизнь чаще и чаще предстает такой, какая она есть на самом деле, — героической и будничной, полной труда и творчества, борьбы за высокие идеалы и настоящей любви. Такие ленты создают коллективный портрет нашего современника, человека образованного, ясного ума, твердых целей в жизни, наделенного волей и юмором, знающего себе цену, сильного верой в общее дело, непримиримого ко злу, в каких бы обличьях оно ни выступало. Человека, плоть от плоти и кровь от крови поколения, строящего коммунизм. Позволю себе проиллюстрировать тягу новой поросли художников кино к вторжению в сегодняшнюю жизнь сегодняшней практикой студии «Узбекфильм».

Совсем недавно завершен фильм Р. Батырова «Сегодня и завтра». Убедительно и психологически точно показывает он постепенную кристаллизацию сознания юного рабочего паренька, пришедшего на завод прямо со школьной скамьи, взаимоотношения и взаимодействия человека и коллектива. Из шести фильмов, над которыми идет на «Узбекфильме» работа, четыре тоже посвящены современности: «Пора сомнений» А. Хачатурова, «Этот славный парень» Э. Хачатурова, детская картина «Береги друга» Д. Салимова, «Обретение» Э. Ишмухамедова. Такой «гегемонии» современной темы на нашей студии еще никогда не было!

Конечно, тема — еще далеко не все. Не менее важно ее воплощение. Но растущее мастерство узбекских кинематографистов позволяет нам питать радужные надежды... В конце концов, зрелость приходит к тому, кто творит...

И вот еще о чем мне хочется сказать.

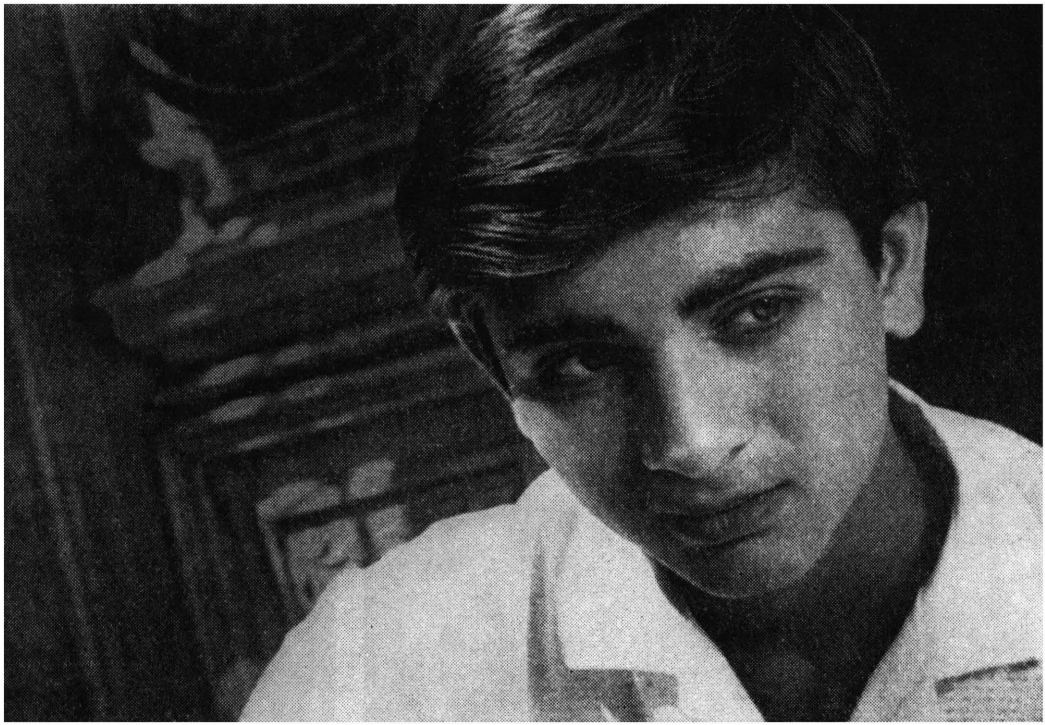
В конце 20-х годов, в самый разгар борьбы за освобождение женщины Востока, азербайджанская киностудия выпустила картину «Севиль» — экранизацию знаменитой пьесы Джафара Джабарлы. Благодаря революции героиня пьесы из забитой бесправной женщины превращается в независимого и свободного человека. И спектакль и фильм имели ошеломляющий успех. Постановщик картины Амо Бек-Назаров впоследствии вспоминал: «Своими глазами я видел, как девушки и женщины, просмотрев спектакль, сбрасывали чадру и уходили из театра с открытым лицом. И так было не только в Баку, но и во многих других городах Азербайджана, Туркмении, Узбекистана, Таджикистана...»

С тех пор, как говорится, много утекло воды. Женщина Советского Востока стала равноправной гражданкой — не только по закону, но и по существу. Всюду, в любых областях жизни, на самых высоких постах работают в национальных республиках женщины, и это никого давно не удивляет. Замечу мимоходом, что первая азербайджанская киноактриса Иззат Оруджева, создавшая образ Севиль, — ныне крупный ученый, член-корреспондент Академии наук Азербайджанской ССР, директор Института неорганической и физической химии.

Тема женщины, ее положения в обществе, ее роли в жизни всегда занимала кинематографистов Советской Азии. Но в последние годы все чаще выходят на экраны фильмы, в которых женские образы рисуются с особой проникновенностью, тонкостью, психологической глубиной.

●

Готовясь к полувековому юбилею Советского Союза, мы с особой остротой видим, с какой любовью и надеждой смотрят на нас народы стран Азии и Африки, передовые деятели культуры этих континентов. Ибо, как говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», «СССР выступает на мировой арене как сила, твердо и последовательно проводящая политику мира и дружбы,

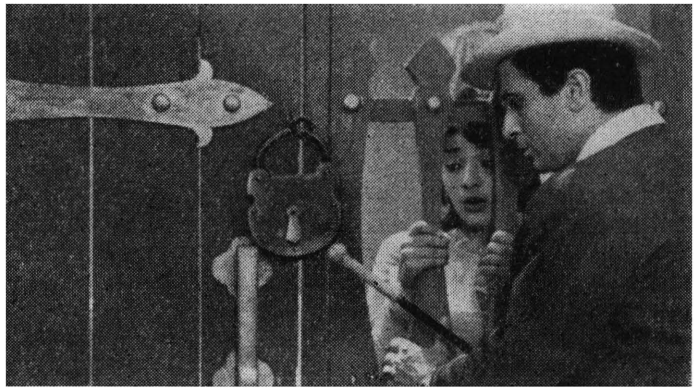


«Последняя ночь детства»
(«Азербайджанфильм»)

«Я помню тебя, учитель»
(«Азербайджанфильм»)

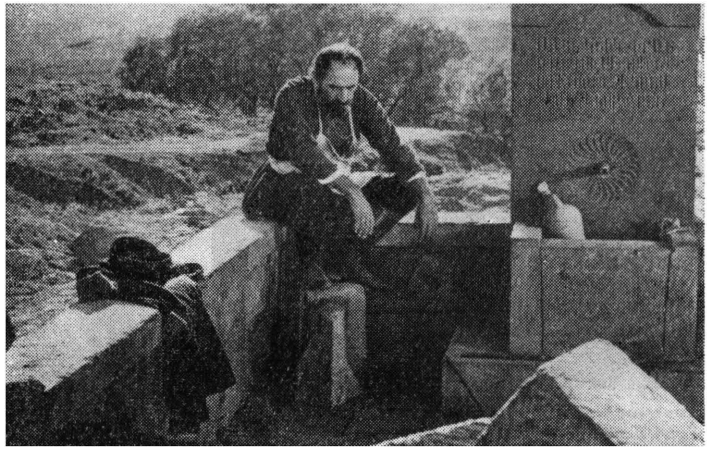
«Семеро сыновей моих»
(«Азербайджанфильм»)

«Каринэ» («Арменфильм»)



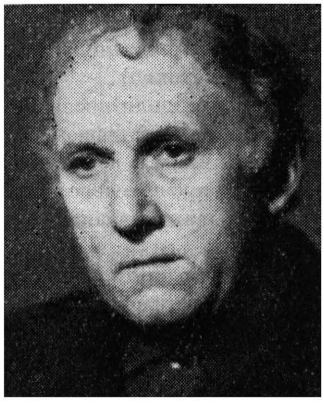
«Братья Сарояны»
(«Арменфильм»)

«Родник Эгнар»
(«Арменфильм»)

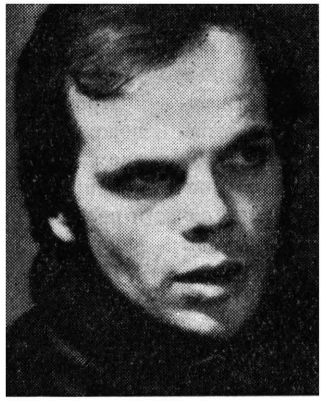


Фильм находится в производстве

Режиссер и драматург Алексей Спешнев снимает по собственному сценарию картину «Хроника ночи». Фильм как бы продолжает тему, поднятую в предыдущей работе автора — «Черное солнце», тему национально-освободительной борьбы африканских народов с империализмом и неоколониализмом. Фильм создается на киностудии «Беларусьфильм». На фотографиях— исполнители основных ролей.



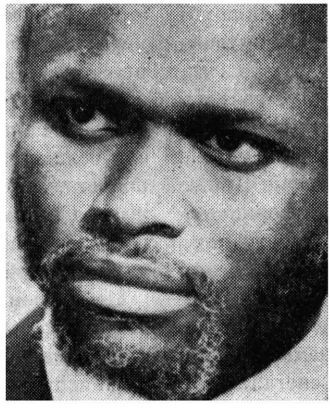
Стюарт — А. Вокач



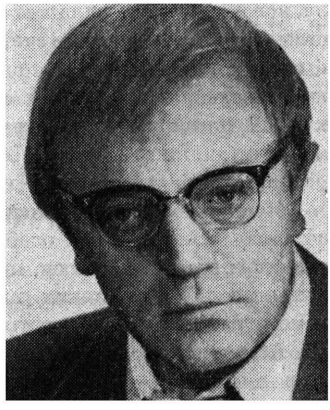
Рикардо — А. Лицитис

Лиз Стюарт — Т. Конюхова

Света — Д. Фирсова



Альберто — Мишель Тагора



Чухнин — А. Ромашин

отстаивающая ленинские принципы равноправия народов, решительно выступающая против колониализма, неоколониализма и расизма, против всех форм национального угнетения».

Социализм сегодня — великая притягательная сила, а советское киноискусство стремится ярко показать самую суть великих исторических преобразований, происшедших за годы Советской власти на отсталых прежде окраинах царской тюрьмы народов, превращенных волею ленинской партии и трудом советских людей в высокоразвитые социалистические общества — равноправные республики Советского Союза.

Естественно поэтому, что прогрессивные кинематографисты стран Азии и Африки проявляют глубокий и дружеский интерес к нашему кино. Прежде всего это интерес к богатому содержанию искусства социалистического реализма, к глубокому гуманизму советского многонационального кино, к идеям интернационализма и братства народов, которые страстно проповедует кинематограф всех советских республик.

Творческая интеллигенция стран Азии и Африки сознает, что судьба национальных кинематографий в нашей стране есть прямое воплощение ленинского учения о культурной революции. Какой разительный контраст с так называемой «великой пролетарской культурной революцией» в Китае, которая, по сути дела, вовсе ликвидировала китайское киноискусство — если, конечно, не считать художественными произведениями вульгарные киноагитки, прославляющие Мао и сеющие ненависть к СССР, или примитивные телефильмы по восьми спектаклям, высочайше объявленным «образцовыми» женой Мао Цзе-дуна — Цзян Цин...

Естественно и стремление художников афро-азиатского кино, особенно в странах, где оно недавно родилось, изучать профессиональный опыт советских национальных кинематографий, их художественную историю. «В Ассоциации африканских кинематографистов в Дакаре, — рассказывал сенегальский писатель и режиссер Сембен Усман, которого называют «отцом африканского кино» (его картина «Почтовый перевод» демонстрировалась на Первом фестивале в Ташкенте), — висит плакат со словами В. И. Ленина «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Идеи Ленина о кино и его роли в жизни общества для нас особенно важны, потому что наша страна сейчас так же молода, как Советский Союз в двадцатые годы...»

Конечно, исторические параллели и сравнения зачастую бывают весьма условны. Жизнь, традиции, быт народов юных государств Африки мало чем напоминают молодость советских республик Средней Азии — но само обращение зачинателей африканского кинематографа к Ленину и его идеям как к путеводной звезде, как к компасу — симптоматично!

Процессы, которые происходили после Первого Ташкентского фестиваля в афро-азиатском киноискусстве, сложны, неоднозначны, противоречивы, как, впрочем, своеобычна и несхожа сама жизнь в разных странах двух великих континентов.

И все же, думается, можно найти условный «общий знаменатель» и прийти к обнадеживающему выводу: почти всюду кристаллизуются прогрессивные направления, все активнее работают передовые кинематографисты, которые живут одной жизнью с народом, радуются его радостями, болеют его болями.

Мы с большим интересом и дружеской симпатией следим за работой художников афро-азиатского кинематографа, который создал за эти годы немало фильмов, привлекших внимание публики и профессионалов. Многие из этих произведений советский кинозритель видел на экране, о других мы имеем отчетливое представление по обширной прессе, советской и зарубежной. Обо всем, понятно, сказать в одной статье невозможно, и я попытаюсь задержаться лишь на некоторых явлениях, которые советская кинообщественность оценивает как наиболее примечательные.

На общем фоне японской кинопродукции выделяются работы независимых талантливых и передовых мастеров. «Наша надежда — это независимые»,— сказал выдающийся японский режиссер Акира Куросава. Его последний фильм «Додескаден» («Под стук трамвайных ко-

лес») с большим успехом демонстрировался на VII Московском международном кинофестивале, как и картина его коллеги Кането Синдо «Сегодня жить, умереть завтра». Успешно творят, поднимая самые острые и больные проблемы жизни японского общества, такие режиссеры, как Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Кон Итикава и другие.

Все киноленты, отмеченные кинообозревателями как лучшие фильмы 1970 года, были сняты независимыми кинематографистами. Среди них — «Стадо» Кэй Кумаи, картина о дискриминации жертв атомной бомбардировки в Нагасаки, фильм о студенческом движении «Токио, война», поставленный Нагисой Осимой, «Санридзука» — лента режиссера Синсукэ Огава, названная по имени деревни, жители которой вели борьбу против сооружения военного аэродрома.

В Индии все большей популярностью пользуется так называемая калькуттская школа, связанная прежде всего с именем замечательного режиссера Сатьяджита Рэя. Знамя этого демократического художественного направления — реализм, который иногда, по аналогии с итальянским, называют «индийским неореализмом». Мастера этой школы создали в последнее время несколько примечательных фильмов, среди них — «Наши» Тапана Синха, показывающий вражду двух банд подростков и сатирически рисующий махинации политиканов; «Противник» С. Рэя — художественное произведение поразительной силы и остроты, крупнейшее событие в культурной жизни Индии; «Бухван Шом» Мринала Сена, тонкая и злая картина, обличающая социальную язву — взяточничество...

Упорно работают ветеран индийского кино, писатель и режиссер Ходжа Ахмад Аббас, чьи произведения всегда одухотворены высокой идейной устремленностью, принесшей ему мировую славу, и Радж Капур, «индийский Чаплин», певец «маленького человека», его доброй и отзывчивой души.

Арабский кинематограф — это прежде всего кинематограф Египта, который на протяжении десятков лет поставлял главным образом развлекательную коммерческую продукцию. Но в последние годы произошел перелом. Возникла Организация кино, которая сделала своей целью подъем уровня египетских фильмов, создание картин животрепещущей жизненной тематики. Практический результат: в Каире работает плеяда художников, стремящихся делать фильмы, которых требует народ и время. Число подобных работ продолжает расти, и среди них появились значительные художественные достижения, такие, как картины Юсефа Шахина «Земля», Шади Абдель Салама «Моми» или фильм «Земля» режиссера Сайеда Исса, окончившего ВГИК.

Начал творческий счет молодой алжирский кинематограф. Приступили к созданию своей кинопромышленности и в некоторых других арабских странах.

В тяжелейших условиях работают кинематографисты героической Демократической Республики Вьетнам. Рожденное революцией и развивающееся вместе с ней северовьетнамское кино обращено к миллионам трудящихся страны. Заместитель министра культуры ДРВ Хуанг Труонг подчеркнул, что репортажность и документальность, «являющиеся результатом особенностей нашей страны и требований сражающегося народа», нашли свое место и в жанре полнометражного кино. Именно поэтому, несмотря на недостаток технических средств и скромное начало, киноискусство ДРВ привлекло массы зрителей.

С большим нетерпением ждем мы своих товарищей из ДРВ, как и кинематографистов Армии Освобождения Южного Вьетнама, которые, рискуя жизнью, воюют присущим им оружием — кинокамерой, ждем снятых ими лент, запечатлевших героические подвиги народа, который будет бороться до полной победы.

Одерживает успехи кинематография народной Монголии. За последние годы в Монголии вышло на экран несколько интересных картин. Дипломник-вгиковец Жигжидсурэн снял лирическую картину на современную тему. Ленинскому юбилею посвятил режиссер Доржпалам экранизацию серии романа Ч. Лодойдамбы «Прозрачный Тамур», рассказывающую о становлении нового челове-

ка — высшем завоевании народной революции. Вторую серию Доржпалам снял к полувековой годовщине Монгольской революции. Примечательно, что этот режиссер, художественный руководитель студии «Монголкино», учился во ВГИКе в мастерской М. Чиаурели...

●

Киноискусство афро-азиатских стран, особенно молодых государств, не так давно завоевавших независимость, развивается бурно. Проснулись творческие силы народов, которым десятилетия не давал проявить себя иноземный колониализм. Процесс становления национальных кинематографий неровен и неравномерен, художественные достоинства произведений экрана далеко не равнозначны.

Но всех — и опытных, зрелых мастеров, и начинающую молодежь мы ждем в нашей столице — Ташкенте, ждем с сердцем, открытым для дружбы и взаимопонимания, с горячим желанием сотрудничества, с уверенностью, что всем нам есть чему поучиться друг у друга.

Моя память хранит сильные и яркие впечатления от Первого фестиваля в Ташкенте. Какое множество прекрасных одухотворенных лиц! Какая захватывающая панорама жизни человечества предстала на фестивальном экране! Я говорю — человечества, ибо в Ташкент привезли свои ленты не только кинематографисты Азии и Африки, но и прогрессивные художники с других континентов... Обсуждения, дискуссии, посвященные животрепещущим проблемам развития афро-азиатского кино, просто дружеские беседы и встречи... Атмосфера праздника. Но — не только праздника.

Ибо наш фестиваль не парадный, а деловой. У него есть точные, ясные, благородные цели.

Мы живем в сложном и противоречивом мире. Наше время — это, как говорил Л. И. Брежнев в своем докладе на XXIV съезде партии, «годы больших социально-политических изменений, годы острого противоборства между силами мира, свободы, прогресса и силами угнетения, реакции и агрессии. Горизонты планеты не раз затягивались тучами военной опасности. Но всякий раз империалистические поползновения встречали решительный отпор».

Империализм во главе с правящими кругами Соединенных Штатов не желает сдавать позиций. Нет таких преступлений, на которые не шла бы международная реакция в своем тщетном стремлении повернуть колесо истории вспять, сохранить или восстановить свое господство над народами, вырывающимися из тисков социального и национального гнета.

Главное из злодеяний современных колонизаторов, позор Америки — продолжающаяся агрессия США в Индокитае. Вооруженные до зубов интервенты творят бесчинства, с которыми могут сравниться только массовые преступления гитлеровцев. На многострадальную землю Вьетнама американская авиация сбросила авиабомб в несколько раз больше, чем на Германию за всю вторую мировую войну. Сотни тысяч тонн напалма буквально выжгли целые районы Южного Вьетнама. Почти полтора миллиона мирных жителей получили отравления, многие погибли в результате преступного применения химического оружия. Вопреки своим собственным заявлениям, Соединенные Штаты возобновили массированные бомбежки территории ДРВ, расширили агрессию на Камбоджу и Лаос. Они провозгласили доктрину «вьетнамизации» войны — гнусный план истребления вьетнамцев руками вьетнамцев в интересах Вашингтона.

Все это не вытянет Америку из трясины грязной войны в Индокитае, не смоет позора, которым покрыли заокеанскую республику те, кто развязал и продолжает агрессию. Народы Индокитая усиливают сопротивление американским интервентам и их ставленникам. Свободолюбивые народы Вьетнама, Лаоса, Камбоджи готовы на любые жертвы и испытания, чтобы разгромить полчища захватчиков, вернуть своим многострадальным странам мир, построить будущее согласно своим идеалам. Наша страна была, есть и будет активным поборником справедливого дела героических народов Индокитая.

На Ближнем Востоке вот уже почти пять лет длится острейший кризис, возникший в результате «шестидневной войны», развязанной Израилем против Египта, Сирии и Иордании. Израильские экстремисты, поощряемые и поддерживаемые американским империализмом и международным сионизмом, всячески обостряют положение, изо дня в день предпринимая провокационные нападения на арабские государства, нагло попирая резолюцию Совета Безопасности ООН от 22 ноября 1967 года. Империализм и сионизм выступают в одной упряжке, пытаясь помешать социальному и национальному развитию арабских стран, подорвать и уничтожить прогрессивные политические режимы, особенно в АРЕ и в Сирии, вбить клин в арабское единство.

В. И. Ленин подчеркивал, что сионизм является реакционным националистическим учением. Международное Совещание коммунистических и рабочих партий 1969 года призвало развернуть самое широкое движение протеста против преследований арабского населения на оккупированных территориях и в Израиле, против сионизма. И это естественно: именно сионизм — реакционное расовое учение — провозгласил лозунг «земля принадлежит тем, кто ее захватил». Народы мира знают и практическое воплощение этой доктрины: Израиль оккупировал часть территории арабских государств, почти полтора миллиона беженцев, в основном крестьян, согнаны с земли и лишены средств существования — вот главные итоги «претворения в жизнь» сионистских лозунгов.

Правительство Израиля провозгласило безастенчивые притязания на захваченные арабские земли. Ввело на этих землях режим преследований, беззаконных арестов и террора.

В то время как АРЕ, Сирия и другие арабские страны полностью поддерживают усилия ООН разрешить ближневосточный кризис политическими средствами, Израиль отказывается вывести войска из оккупированных районов, выполнить резолюцию Совета Безопасности ООН.

Однако, как заявил на XXIV съезде КПСС товарищ Л. И. Брежнев, «чем дольше будет затягиваться достижение политического урегулирования на Ближнем Востоке, тем сильнее будут возмущение мирового общественного мнения, ненависть арабских народов к агрессору и его покровителям, тем больший ущерб нанесут правители Израиля своему народу, своей стране». События, которые происходят на Ближнем Востоке, подтверждают глубину и точность этого вывода. Каковы бы ни были усилия империализма и сионизма, разжигающих пламя конфликта в этом районе мира, бросающих израильских агрессоров против Сирии и Ливана, развернувших ожесточенную антикоммунистическую и антисоветскую кампанию,— их расчеты построены на песке синайской пустыни. Все прогрессивные люди земли — с арабскими народами, отстаивающими свое право на свободное развитие, на мир и независимость. С арабскими народами — Советский Союз и социалистическое содружество, которые поддерживают и впредь будут поддерживать справедливое дело арабских друзей. Происки империализма на Ближнем Востоке, без сомнения, будут биты.

Нет мира и в Африке, где огромная колониальная армия фашизированной Португалии ведет карательную войну против народов Анголы, Мозамбика и Бисау, мужественно отстаивающих свое естественное право на свободу и независимость, а расистские режимы ЮАР и Родезии, при помощи и попустительстве консервативного правительства Англии, ведущего пресловутую политику «к Востоку от Суэца», бросают наглый вызов человечеству, угнетая, обрекая на бесправие и унижение коренных жителей — африканцев.

Тревогу у народов Азии и Африки вызывает авантюристическая политика нынешнего китайского руководства. Шовинистический курс Пекина, прикрываемый «сверхреволюционной» демагогией, направлен против Советского Союза и социалистических стран, на раскол мирового революционного и национально-освободительного движения. В угоду своим

корыстным, великодержавным устремлениям, маоисты сеют ядовитые плевелы национализма, предают дело освобождения народов. Большую настороженность вызывает в странах Азии и Африки сближение между штабом мирового империализма — Соединенными Штатами и пекинским режимом, тем более что руководство КНР, как и правящие круги США, заняло провокационные позиции в отношении ближневосточного конфликта, выступало на стороне военно-диктаторского режима Яхья Хана, против борьбы народа Бангладеш за свою независимость. В Совете Безопасности ООН китайский представитель действовал против СССР плечо к плечу с американским делегатом, а недавний визит в Китай президента Никсона проходил под аккомпанемент усиленных налетов американской авиации на территорию Вьетнама. Политика Мао и его окружения — одно из самых трагических и зловещих явлений на нашей планете, она прежде всего противоречит действительным чаяниям самого великого китайского народа и потому в конечном итоге обречена на провал.

Словом, в мире идет ожесточенная схватка сил Завтрашнего дня с силами, представляющими день Вчерашний. Как же искусству, и прежде всего самому массовому, кинематографу, не принять участия в борьбе за справедливый мир, за свободу народов, в первую очередь — народов, подвергшихся империалистической агрессии, против старых колонизаторов и неоколониалистов, против реакции и империализма, против всех и всяческих попыток расколоть единый антиимпериалистический лагерь отравленными стрелами национализма! Ведь искусство кино тесно связано с заботами людей, с человеческими проблемами, радостями и бедами.

К нам, в столицу Советского Узбекистана, съедутся художники кино из десятков стран Азии и Африки, гости с других континентов — люди разных национальностей, различных политических взглядов, приверженцы несхожих творческих направлений и стилей. Но всех их роднит одно: высокий гуманизм, любовь к народу, стремление своим творчеством участвовать в борьбе против сил реакции, за лучшее будущее своих стран и всего человечества. Творческие интересы кинематографистов переплетены с социальными и политическими катаклизмами, происходящими на планете. И поскольку прогрессивный кинематограф отражает животрепещущие проблемы времени, чаяния и борьбу народов — международный кинофестиваль в столице Узбекистана стремится способствовать консолидации всего лучшего, передового в киноискусстве Азии и Африки. Ибо сама жизнь настоятельно диктует необходимость объединить это лучшее и передовое во имя наших высоких целей — «За мир, социальный прогресс и свободу народов!».

Мы хотим, чтобы установились более тесные связи кинематографистов СССР и афро-азиатских стран. Опыт советского кино, в том числе республик Средней Азии, Казахстана и Закавказья вызвал горячий интерес на прошлом форуме.

Встречи на фестивале, несомненно, помогут взаимообогащению кинематографистов Азии и Африки, тем более что в Ташкент приезжают представители как стран развитой кинематографии, так и тех стран, где киноискусство делает первые шаги.

Естественно, что наши гости привезут кинопродукцию самых различных уровней, далеко неравноценную. К ней невозможно предъявлять одинаковые конкурсные требования, потому мы не устраиваем официального конкурса фильмов, хотя общественные организации Узбекистана и всей нашей страны по традиции учредили свои призы. Жюри в данном случае — многомиллионный зритель, общественное мнение. Ориентация на широкое равноправное представительство кинематографий неравных по опыту и уровню, на сотрудничество и взаимообогащение принесла прекрасные результаты. И если Ташкентский кинофорум будет способствовать подъему афро-азиатских кинематографий, мы с радостью посчитаем, что одна из главных наших целей достигнута.

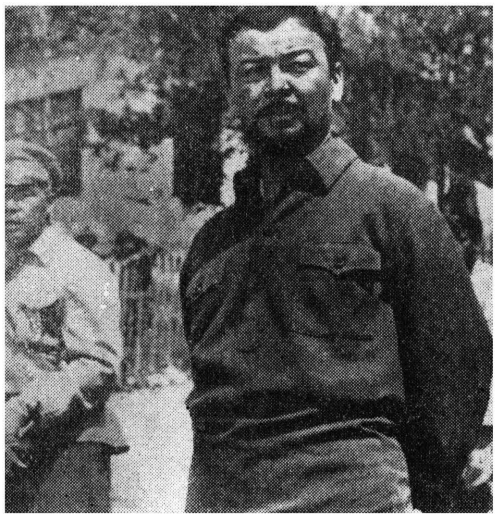
Мы ждем с радостью всех участников фестиваля. Наши коллеги и гости не только позна-

«Ну, и молодежь!» («Грузия-фильм»)

«Свет в наших окнах» («Грузия-фильм»)

«Песнь о Маншук»
(«Казахфильм»)

«Конец атамана»
(«Казахфильм»)



«Кыз-Жибек» («Казахфильм»)

комятся с новыми произведениями нашего кинематографа, который честно и страстно, искренне и глубоко рассказывает миру о нашей Родине — Союзе Советских Социалистических Республик, о наших проблемах, о наших прекрасных людях, о гигантском размахе созидания — словом, о нашей коммунистической жизни, но смогут прикоснуться к самой этой жизни, в которой советские художники кино всех национальностей черпают свое высокое вдохновение.

Они встретятся с нашим цветущим Узбекистаном, с его тружениками, увидят его огромные заводы, богатые колхозы, новейшие достижения науки и техники и древние памятники этой земли, которые мы тщательно бережем как свидетельство вековой преемственности народного гения.

Окунувшись в живительную атмосферу нашей кипучей творческой жизни, участники Ташкентского фестиваля воочию увидят, что собою представляет сегодняшний Узбекистан, край, где развиты все современные отрасли промышленности, где Алмалык дает свинец, а Газли — газ, край, знаменитый такими индустриальными гигантами, как химкомбинаты в Чирчике и в Навои, «белом городе» среди пустыни Кызыл-кум, как Ташкентский завод сельхозмашин и авиазавод имени Чкалова, как Ферганский текстильный комбинат и «валютные цехи» страны — Мурунтау и Зеравшан.

Край, чьи хлопковые поля, оснащенные бесчисленными машинами, дают стране ежегодно сотни и сотни миллионов тонн «белого золота», а тучные стада и отары — реки молока и горы шерсти.

Они увидят край, где на передовых рубежах прогресса XX века ведут поиск и совершают открытия мужи науки того самого народа, который всего лишь полвека назад был чуть не поголовно неграмотен, а сегодня обладает такими цитаделями разума и света, как Академия наук с десятками институтов и лабораторий, среди них институты атомной физики и — философии, математики и — языка и литературы, биологии растений и — физико-технический, занимающийся, в частности, гелиоэнергетикой, как институты химии и технологии хлопка и — искусствознания, как Музей Алишера Навои, как Ташкентский и Самаркандский университеты, Театрально-художественный институт, который готовит режиссеров, актеров, художников для десятков театров не только Узбекистана, но и других республик Средней Азии, Институт иностранных языков, как десятки инженерных, педагогических, медицинских, сельскохозяйственных и других вузов во всех городах республики.

Они увидят республику, где в братском единении живут и трудятся советские люди более ста национальностей, республику, которая есть результат и воплощение ленинской национальной политики Коммунистической партии, нерушимой дружбы народов Советского Союза.

Они увидят нашу столицу — Ташкент, самый большой город Средней Азии, огромный и прекрасный, Ташкент, чье возрождение после землетрясения, чей прекрасный сегодняшний облик, как сказал во время своего пребывания в столице Узбекистана Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, есть наглядное свидетельство животворной силы ленинской политики дружбы народов, неуклонно и последовательно проводимой нашей партией; Ташкент, который, становясь все красивее, благоустроеннее, удобнее для жизни, словно бы материализует эту дружбу советских народов в камне и бетоне своих светлоэтажных жилых домов и величественных общественных зданий, в шумящей листве парков, в просторе площадей и стремительности проспектов.

Итак, Второй Ташкентский кинофестиваль стран Азии и Африки широко распахнул двери для участников и гостей.

Кино — искусство, творимое для миллионных масс. И мы уверены, что Второй Ташкентский международный кинофестиваль, способствуя объединению сил прогрессивных художников кинематографа Азии и Африки, сыграет большую роль в сплочении всех людей доброй воли в борьбе против империализма, за мир и дружбу народов, за счастье человечества.

Ждем вас в Ташкенте, друзья!

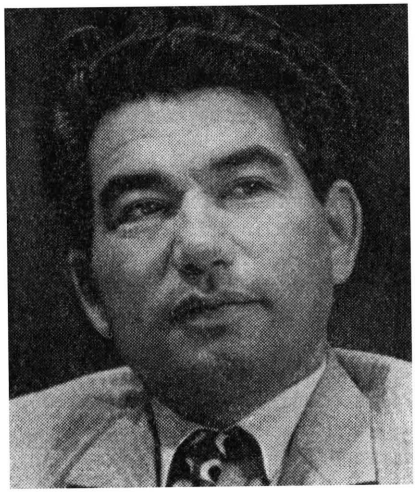
Наш интернациональный долг

Чингиз Айтматов

Один из самых представительных форумов кинематографистов стран Азии и Африки — кинофестиваль в Ташкенте дает художникам широкие возможности: рассказать о современной жизни и прошлом своих стран, поделиться опытом развития национальных кинематографий, обсудить кинофильмы, созданные за последние годы, оценить перспективу развития киноискусства афро-азиатских стран.

Проблемы, которые будут обсуждаться участниками Ташкентского фестиваля, чрезвычайно сложны и разнообразны. Прежде всего, мне думается, следует проследить пути развития национального кинематографа стран Востока, характер его взаимоотношений с древней и современной национальной культурой, с достижениями мирового искусства и мирового кинематографа.

Необходимо отчетливо представлять, что наряду с европейской культурой — культурой высокой, прекрасных традиций и больших достижений — существует глубокая и древняя афро-азиатская культура, в формировании которой отразилось своеобразие исторических, социальных и общественных форм развития народов, населяющих эти континенты. Неблагоразумно противопоставлять эти культуры, утверждать, что одна является вершиной развития человечества, а другая расположена где-то на низших уровнях цивилизации... К сожалению, до сих пор некоторая часть буржуазной европейской интеллигенции относится к афро-азиатской культуре снисходительно. Ответная реакция Востока — настороженное отношение к европейской культуре как к чуждому явлению. Особенно отчетливо эта тенденция проявляется в публицистике и литературе некоторых африканских стран. Утверждается обособленность каждой из культур, невозможность их взаимопроникновения, абсолютная независимость развития. И та и другая позиции представляются мне неправильными. Нельзя безразлично и тем более высокомерно относиться к тому, что огромные массы людей, проживающих на двух больших континентах, представляют иную, оригинальную культуру, специфически отражающую мир. Нельзя к этому относиться и с чрезмерным восторгом. Крайности всегда огорчительны.



Необходимо трезво и доброжелательно отобрать и принести человечеству все лучшее, что создано культурой каждой страны, поскольку все это — составляющие единой человеческой культуры, современной и будущей.

Мне думается, что синтез духовных ценностей, достижений человеческого разума происходит и будет происходить постоянно.

Ташкентский фестиваль в этом отношении очень важен — он позволит обобщить, сделать рельефным и известным все лучшее и прогрессивное, что создано кинематографистами стран Азии и Африки.

В этой статье я попытаюсь в общих чертах определить те причины, те исходные позиции, которые позволили молодому киргизскому кинематографу добиться сегодня некоторых успехов.

Рано или поздно наступает такой момент, когда народ, который долго осваивал новую культуру, входит в большой мир большого современного искусства.

Как это происходит?

Ташкентский фестиваль состоится в год, когда наша страна празднует пятидесятилетие образования СССР. Существует очевидная связь между этой знаменательной датой и произведениями киноискусства, которые представят на фестиваль республики Средней Азии.

Ничто не возникает на пустом месте, не происходит само по себе. Трудно, скажем, предположить, что среди австралийских аборигенов вдруг появятся Гете или Пикассо. Для этого нет почвы. Должен возникнуть вполне определенный уровень общей культуры народа — сложный комплекс, к которому наряду с искусством относятся быт, нравственность, экономика, правовые, социальные и политические устои общества.

Я не буду подробно останавливаться на том, что дала киргизскому народу Октябрьская революция, не буду приводить цифры и примеры: того-то не было, а теперь этого столько-то. Я не энтузиаст подобных сравнений — слава богу, Советской власти уже больше полувека и многое должно было проявиться и появиться. Прогресс, свидетелями и участниками которого мы являемся, состоялся именно в результате мощного импульса, который дала революция развитию творческих сил каждого народа.

Прекрасно, что наше молодое поколение получило возможность приобщиться к мировой культуре, к русской культуре, усвоить исторический, художественный, эстетический опыт предшествующих поколений. Время отбрасывает все лишнее, случайное и оставляет нам «вечных спутников»: Пушкина, Лермонтова, Блока — в поэзии, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького — в прозе. Эти имена — я могу их приводить еще и еще — вехи движения мировой культуры.

Чтобы создавать, надо многое знать. Молодые киргизские кинематографисты прекрасно понимают, что рост современного национального кино зависит от того, как полно они сумеют освоить богатейшее наследие мирового кинематографа. Режиссеры приходят на студию из ВГИКа, с Высших режиссерских курсов, изучив достижения советского кино, в котором работали Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов. Они воспитываются на кинематографической классике под руководством крупнейших мастеров современного советского киноискусства. Они имеют возможность изучить и осмыслить богатейший опыт художников современного европейского кинематографа. Поскольку существует итальянское киноискусство, французское, польское, поскольку есть Креймер, Антониони, Феллини, было бы крайне неразумно не воспользоваться очевидным опытом этих художников, как бы ни было спорно подчас их искусство. Нам в иных случаях могут быть чужды идеи, исповедуемые тем или иным талантливым кинематографистом Запада, но необходимо изучить и понять, какими художественными приемами, средствами он пользуется для достижения максимальной выразительности. Мы обязаны рассчитывать на возросший интеллект советского зрителя, которого прямолинейной назидательной историей не удивишь, не сумеешь ни в чем убедить, пока не затронешь душу.

Нельзя не обратить внимание на то, что у современного зрителя выработан значительный опыт отношения к кинематографу разных стран. Когда ему говорят: итальянский фильм — он стремится попасть, арабский — крупное расслоение зрителя: многие вообще не ходят, другие, наоборот, отдают предпочтение. У каждого кинематографа определенная репутация в различных зрительских слоях, и надо отдавать себе отчет, что репутация картин восточных, за исключением, пожалуй, Японии, в массе своей пока еще не высока. В этих фильмах еще мало профессионализма, много незрелого, что в первую очередь объясняется недостаточно точным и умелым отбором выразительных средств. Это очень большое дело в искусстве — отбор художественных средств, создание языка, на котором происходит общение со зрителем.

Идеи и замыслы — пусть самые передовые, отстаивающие социальную справедливость,— это еще только первый, хотя и важнейший этап на пути создания подлинного произведения искусства. Возьмите хотя бы излюбленный сюжет индийских или арабских фильмов — судьба женщины, которая по воле злых людей попадает на улицу. Несчастье, разлука с любимым, брошенные дети, панель, проливной дождь, жалкая лачуга... Многие зрители любят смотреть такие картины, они вызывают жалость, затрагивают чувствительные струны нашей души, но это еще только приближение к искусству настоящему, зрелому, профессионально точному. Произведение искусства становится реальной художественной силой, пробуждающей мысль, совесть, активность человека, стремление бороться с несправедливостью, когда оно во всех своих компонентах доведено до такой точности и выразительности, что читатель или зритель не видит и не чувствует, *как это сделано*, а полностью захвачен судьбами людей, их философией, следит за развитием мысли, событиями, столкновениями.

Вот об этом необходимо размышлять в преддверии Ташкентского фестиваля, об этом мы часто говорим у нас в Союзе кинематографистов, где каждый фильм — документальный или художественный — становится объектом многосторонних и широких дискуссий. Наши обсуждения всегда преследуют цель разобрать произведение с точки зрения того искусства, которое мы считаем настоящим, подлинным, прогрессивным.

Между тем очень просто — с этим приходится постоянно сталкиваться — найти для себя удобную позицию, убедить себя и других, что, несмотря ни на что, этот фильм, этот спектакль, эта книга — достижение, поскольку отвечает тем или иным нашим интересам, важной теме, злободневному вопросу.

В нашем республиканском творческом Союзе мы стремимся поменьше рассуждать о том, что, мол, наше киноискусство молодо и ему якобы поэтому можно удовлетворяться невысоким художественным уровнем. Относиться к себе с подобными требованиями преступно прежде всего с точки зрения собственных интересов.

Да, когда нет прецедента, когда еще не проложен путь, когда еще не освоен новый пласт жизни, тогда, возможно, и не возникают высокие требования. Но человечество так устроено, так живет, что происходит какой-то вечный круговорот, постоянный обмен духовными ценностями.

Поскольку мы приобщены в той или иной степени к общему процессу развития мирового прогрессивного кинематографа, то мы и пытаемся ориентироваться в его достижениях.

Хорошо известно, что декларация — это еще не искусство, что как бы мы ни заявляли о своем желании что-то сделать, нечто воздвигнуть, создать, но если в произведении нет художественно разработанных характеров, человеческих судеб, событий, поступков, глубокой философии, высоких идей, то все авторские благие намерения останутся нереализованными, канут в пустоту. Поэтому постоянно и остро стоит у нас вопрос о критериях и оценках, поэтому с повышенной требовательностью относимся мы к своему делу, к своей профессии.

Вопрос о том, чем и какими соображениями руководствоваться в оценках, немаловажен и для Ташкентского фестиваля. Я бывал в жюри различных фестивалей, и порой меня огорчало то, что художественные достоинства картины принимаются в расчет не в первую очередь... Между тем снисходительность обижает настоящего художника, тормозит его рост — значит приносит вред.

Фестиваль, международный кинофорум, должен обогащать и участников и зрителей. Думается, что в Ташкенте предпочтение будет отдано тем картинам, которые будут отстаивать прогрессивные идеи, поднимать серьезные общественные и социальные проблемы на высоком художественном уровне.

Однако требовательность, принципиальность и точность оценок сами по себе не создадут современного кинематографа, если не окажется людей больших творческих возможностей, если мы не будем бережно и любовно

растить талантливых художников, воспитывать их.

В литературе прозаик начинает с рассказа, новеллы, очерка, потом приходит к повести, роману. Это самый естественный, нормальный путь. Сужу по себе: начинал с небольших заметок, зарисовок, потом рассказы, потом повести... Если бы я сразу попытался написать чуть ли не роман — сейчас я думаю об этом трезво,— у меня ничего бы не получилось. Даже если бы он и был напечатан, интересного художественного произведения все равно бы не возникло. Надо, чтобы в художнике созрел человек, чтобы пришла творческая и человеческая зрелость.

Для режиссера художественного кинематографа такой отличной профессиональной школой является документальное кино. Он должен начинать с малых форм: с кинорепортажей для обычного периодического киножурнала. Он должен стремиться, чтобы его материал отличался своеобразием, был достоин показа на экране. Когда же речь идет о самостоятельном документальном очерке — это уже чрезвычайно ответственная задача. Здесь проявляется творческая зрелость художника...

Образование, начитанность, широкий кругозор, способность к образному мышлению — это все фундамент, который очень важен, но которого мало. Только человек, выработавший в себе умение глубоко и самостоятельно анализировать сложные жизненные процессы, может стать художником с яркой индивидуальностью. Так постепенно, в столкновении с реальной жизнью художник осваивает мир, чтобы отобразить его в искусстве. Мне кажется правильным, что наши ведущие режиссеры Т. Океев, Б. Шамшиев и Г. Базаров прошли через школу документального кино — школу профессиональной выучки и постижения жизни.

Все, о чем шла речь выше, способствует созданию современного уровня киноискусства, но еще не в состоянии привнести в фильм черты национального своеобразия, если под этим понимать не экзотику и костюмный антураж, а своеобразие национального мышления, возникающее от органичной связи с историей своего народа, от уважения и любви к его культуре.

История киргизского народа — в прошлом — это кочевой образ жизни, вечное движение. Огромные просторы: реки, горы, долины, по которым с пастбища на пастбище перегонялись стада овец, табуны лошадей. Сейчас на территории нашего края проживает народу в четыре раза больше, чем до революции, но пока не возникает ощущения тесноты, которое характерно, скажем, для стран Западной Европы.

Было время, когда в наших краях человек совсем свободно передвигался с места на место, попадая каждый раз в новые условия, проявляя себя в борьбе со стихией, с невзгодами. У него не возникало потребности остановиться, создать крышу, стены, дом, город... И если сейчас мы везде и всюду говорим об оздоровлении среды, о бережном отношении к природе, то тогда таких проблем просто не существовало и человек — я исключаю социальные и прочие аспекты — был счастлив единением с природой. Не стоит при этом воспринимать мои слова, как протест против цивилизации, я просто хочу объяснить, почему наши предки, прожив интересную, полную опасностей и борьбы жизнь, не оставили после себя — что досадно — памятников материальной культуры: крупных архитектурных сооружений, живописи, скульптуры. Зато все, что хотел наш народ оставить потомкам своим, он сделал устно.

У нашего народа действительно богатое эпическое наследие. История как бы возместила наши потери в других видах искусств. В частности, эпос Киргизии «Манас» охватывает огромную историческую эпоху и судьбы людей на протяжении многих поколений. И хотя события эпоса происходят в рамках определенной географической территории и определенного народа, в нем чрезвычайно полно и красочно отражена картина древней человеческой жизни, ее вечные противоречия — борьба Добра и Зла, борьба с насилием, жестокостью ради справедливости, чтобы каждый народ был счастлив, живя на своей земле, чтобы не было притеснения, угнетения...

Естественно, что в этом эпическом сказании, принадлежащем небольшому народу, вся жизнь которого проходила в бесконечных войнах, в стремлении отстоять независимость, проявилась тенденция утвердить себя в своем собственном слове, а иной раз и гиперболизировать своих героев. Но при всем том это удивительно реалистическое произведение искусства. Я говорю об этом с уверенностью и надеюсь, что в этом сможет убедиться читатель, если нам удастся переложить «Манас» на русский язык. Но не в стихах, а в прозе, которая, на мой взгляд, позволит наиболее полно передать содержание эпоса.

Я довольно подробно рассказал о киргизском эпосе, потому что именно в устном творчестве проявляются характерные особенности культуры многих стран Востока. Эта самая доступная на первый взгляд сфера художественного творчества, в сущности, является прародительницей многих искусств, поскольку именно в слове оформляется наша мысль, наша фантазия. И если существуют вековые традиции эпической культуры, то это уже большое дело, это та база, которая и позволяет создавать современное национальное искусство. Знание культуры своего народа — одна из важнейших предпосылок, определяющих своеобразие национального мышления современного художника.

Придавая очень большое значение национальному духу искусства, вряд ли можно полагать, что национальное своеобразие играет наиглавнейшую роль и может стать некоей самоцелью в творчестве художника. Решающее значение для всех национальных кинематографий имеет развитие их социалистического содержания. В современном социалистическом искусстве, искусстве глубоко партийном, существуют вполне определенные, общие для всех нас идейно-художественные принципы. Они являются главными, определяющими факторами в творчестве, независимо от национальной принадлежности.

Действительно, трудно представить себе, что произведение, претендующее на общественный интерес, обошлось бы чисто внутренними национальными мотивами, проблемами сугубо местного значения. Хотя, надо сказать, попытки такого рода существуют в мировом кинематографе. Как правило, они приводят к опустошению искусства, я бы сказал, к закабалению его нормативами национальной специфики.

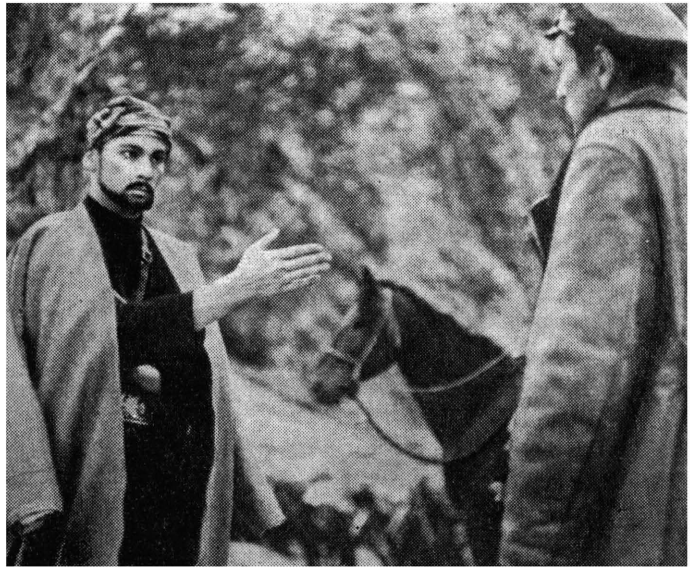
Практика советского киноискусства последних лет убедительно свидетельствует, что лучшие национальные фильмы несут в себе большие общечеловеческие идеи, разрешают проблемы, осмысленные с передовых позиций советского человека, с точки зрения наших взглядов на социальную борьбу, на историю и современность, на личность и общество. Эти фильмы завоевывают общественный интерес в силу того, что, будучи национальными по жизненному материалу, характерам героев, творческой манере художника, они опираются на общие идейно-художественные принципы современного социалистического искусства и тем самым достигают высокого класса реалистического, правдивого отображения народной жизни.

Вспомним фильмы, ставшие в некоторой степени классикой советского национального кинематографа: молдавский «Горькие зерна», русский «Председатель», грузинский «Отец солдата», литовский «Никто не хотел умирать», киргизский «Зной», таджикский «Судьба поэта», армянский «Здравствуй, это я!» и так далее. Они очень разные, эти картины, но в каждой из них национальное своеобразие находится в неразрывной связи с интернациональными мотивами, с общественными концепциями своего времени.

Главным в этих произведениях экранного искусства остается идейное содержание, проблема человека и общества в их социальной и нравственной связи, в борьбе за утверждение передовых идей времени, выраженные в яркой, привлекающей внимание самобытной форме.

Черты интернационализма свойственны лучшим фильмам, выпущенным на экраны республиканскими киностудиями в последние годы; достаточно вспомнить «Небо нашего детства» Т. Океева, «Влюбленных» Э. Ишмухамедова, «Выстрел на перевале Караш» Б. Шамшиева, «Третью дочь» А. Тураева, «Бе-

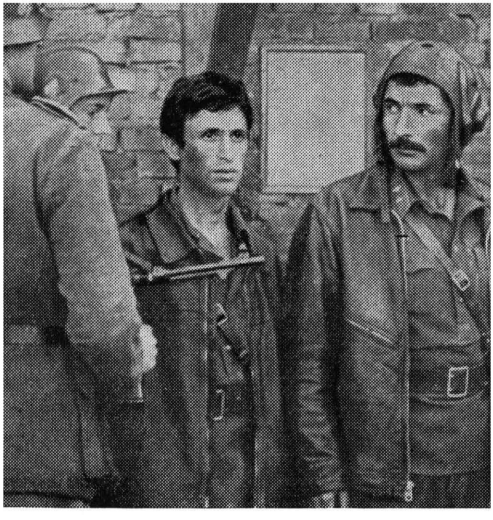
«Засада» («Киргизфильм»)

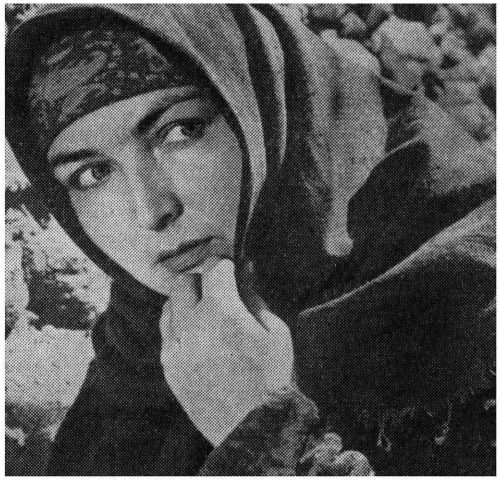


«Выстрел на перевале Караш» («Киргизфильм» — «Казахфильм»)

«Сказание о Рустаме» («Таджикфильм»)

«Легенда тюрьмы Павиак» («Таджикфильм»)





«Третья дочь» («Таджикфильм»)

лую птицу с черной отметиной» Ю. Ильенко.

Мне кажется, что в этих фильмах проявляется одна очень привлекательная черта советского кинематографа: границы его национального бытия все больше расширяются, вбирая в себя культурные ценности, лучшие традиции разных народов.

Крайне важно, чтоб такое взаимопроникновение происходило не теоретически, а на практике. Потому что сидит еще внутри нас подчас одностороннее понимание национального своеобразия как совокупности вековых национальных черт. Когда речь заходит о национальном, мы почему-то больше оглядываемся на прошлое и не всегда замечаем то, что существует, живет рядом с нами в сегодняшнем, даже сиюминутном.

Кое-кто привык подчас понимать национальное прежде всего в патриархальном смысле слова. Однако понимание категории национального вне связи с глубочайшими, коренными, по существу, эпохальными переменами, вызванными социализмом, — это понимание далеко от точности и истинной научности. Мы живем в эпоху больших исторических движений общества, когда национальный облик народов претерпевает в новых условиях существенные изменения во всех своих проявлениях: в психологии, в быту, культуре, самосознании.

Художника социалистической страны не может интересовать национальный характер лишь в «чистом», препарированном виде.

Художник, односторонне трактующий национальное своеобразие, как категорию незыблемую и вечную, объективно идет к провинциальной изоляции своего творчества, заведомо сужает и обедняет возможности искусства. Как проявляет себя национальное своеобразие на современном этапе, в условиях растущего взаимообогащения и сближения культур братских народов, как национальное взаимодействует с общесоветским, интернациональным — в этом заключается одна из коренных проблем нашего творчества.

И последнее, о чем мне хочется сказать в преддверии Ташкентского фестиваля. Успехи советских республик в создании своих национальных культур приобретают особую актуальность в связи с проблемами развития культур, возникающими перед народами независимых стран Азии и Африки, где в течение веков колониализм всячески препятствовал возникновению и развитию художественного самосознания наций.

Опыт наших советских республик служит наглядным примером подъема ранее отсталых народов. Никто не вправе об этом забывать.

Очень примечательным, отрадным, вдохновляющим является тот факт, что именно мы, советские художники, имеем возможность собрать сегодня в Ташкенте представителей афро-азиатских кинематографий и помочь им вместе с нами ознакомиться с тем лучшим, что сделано в нашей стране, в других странах и тем самым содействовать развитию прогрессивного искусства. Это очень важно. Это наш интернациональный долг.

Фрунзе

Мы все вместе

Алты Карлиев

Казалось, совсем недавно потухли огни Первого международного кинофестиваля стран Азии и Африки. И вот сегодня Ташкент вновь готов встретить деятелей зарубежного экрана. Мы рады принять коллег по искусству, приехавших из стран, где кинематограф давно, как говорится, набрал силу, и из стран, где он начал отсчет своей истории совсем недавно, почти одновременно с тем, как эти государства в долгой борьбе обрели свою национальную независимость. Молодые кинематографисты Азии и Африки, чьи картины не так часто попадают на зарубежные экраны, смогут дружественно обменяться опытом, своей радостью, своими сомнениями с коллегами.

Существует мнение, будто и зрителям и кинематографистам на Востоке ближе всего экранизации произведений исторических, которые опираются на мифы и легенды, проверен-

ные веками, на национальную литературную классику. Несмотря на то что я сам поставил исторический фильм «Махтумкули» — о великом туркменском поэте — и этот фильм имел успех на Первом Ташкентском кинофестивале (его купили тогда пять стран — Ирак, Марокко, Иордания, Алжир, Сирия), на мой взгляд, основой основ нашего киноискусства является все же современная тема.

Делегаты, приезжающие на наш фестиваль из-за рубежа, проявляют огромный интерес к жизни советских людей. Они смотрят фильмы на современную тему, ездят по заводам, посещают колхозы, смотрят, обсуждают, оценивают, спорят... Очень важно, чтобы этому процессу оказывали активное содействие наши фильмы, помогая гостям понять, какие проблемы решает сегодня советский народ, за что мы боремся, что осуждаем...

Недавно я закончил фильм «За рекой — граница». Эта картина о сегодняшнем дне, о нашей молодежи.

Я бывал за рубежом — в Афганистане, Иране, Индии, — и там меня спрашивали о том, какова наша сегодняшняя молодежь, чем интересуется, что ее волнует, похожи ли нынешние ребята на тех, кто защищал Сталинград... В этих вопросах чувствовалось беспокойство за молодое поколение. Как часто мои собеседники досадовали на свою молодежь, говорили о том, что дети, видно, портятся, падает мораль, растут преступность, наркомания. И мне захотелось рассказать о том, что наши дети, воспитанные в духовной атмосфере нашей жизни, в одном ряду со старшими поколениями борются за высокие гуманистические идеалы, выступают против насилия и агрессии, не покладая рук трудятся ради социализма и коммунизма.

Я говорю в своей картине о сегодняшней туркменской молодежи, о ее готовности отдать свои силы служению Родине. И несмотря на некоторую избалованность — ведь у наших молодых теперь всего вдоволь! — им свойственно духовное здоровье, их устремления столь же высоки и благородны, как и у их отцов, тридцать лет назад защищавших Родину от фашистских захватчиков.

Мне хотелось сказать о верности и чистоте любви студентки Лейли и Ата Мурадова, ушедшего в армию. На погранзаставе, где служит Мурадов, общей дружной семьей живут люди разных национальностей — не только из среднеазиатских республик, но и русские. Это одна общая, единая семья, которую сближает социалистическое содержание нашей жизни, общность интересов, уважение к великим культурным достижениям и традициям русского народа.

В Резолюции XXIV съезда КПСС очень мудро сказано о сближении всех наций и народностей нашей страны: «Замечательные достижения народов СССР — это результат их объединенного труда, последовательного претворения в жизнь национальной политики КПСС».

Справедливость этого вывода я могу подтвердить и на своем личном примере.

Я был подростком, работал на бая, когда ко мне в пустыню, где я пас овец, пришел русский активист и назвался: «Я — батрачком». Мне, неграмотному парню, никак не могло войти в голову, что же такое этот «батрочком» — так на свой лад я переиначил незнакомое слово.

Я очень удивился, когда он растолковал мне, что революция защищает таких, как я. Что батрачком — это такой комитет, заступ-

ник батраков. Что можно не гнуть спину все двадцать четыре часа на бая, а работать восемь часов в день на пользу всему народу. Что власти бая пришел конец и что мне, неграмотному бедняку, подпаску, открылась возможность стать человеком, учиться.

Разговор этот происходил в пустыне, он удивил меня, но я никак не мог уяснить и оценить тогда, какое это великое дело — революция, которую осуществили русские большевики, какие преобразования несет она ограбленным баями дехканам, как благотворно повлияет на жизнь неграмотного в своей массе туркменского народа, какие горизонты откроет перед новым поколением и передо мной лично.

Ликбез, Ашхабадская театральная студия, а потом — театральный техникум в Баку стали для меня не только школой мастерства, но и школой жизненного опыта, духовной зрелости. На моем пути к профессиональной сцене трудности стояли, казалось бы, неодолимые, словно горы Копет-Дага. Но меня вдохновляла дружеская поддержка братьев по искусству, тех, кто раньше овладел тайнами мастерства и теперь передавал свои знания мне, сыну туркменского народа.

«Туркменфильм» принял меня в свой коллектив в конце тридцатых годов. К тому времени у меня уже был опыт театрального актера, режиссера и драматурга. Туркменская кинематография делала тогда свои первые шаги. Только что вышел на экран знаменитый фильм «Я вернусь», поставленный режиссером А. Ледащевым по мотивам поэмы известного туркменского поэта Ораза Ташназарова «Батрак» (1936). Судьба героя этого фильма, бедняка Курбана, который безропотно пас стада Мухад-бая, была близка и понятна туркменскому народу, герой вызывал симпатии и сочувствие, фильм имел огромный успех у зрителя.

Я входил в кинематограф вместе с образами, близкими и понятными народу, я играл современников — тех, кто жил и работал рядом.

В предвоенные годы мне довелось работать с тремя режиссерами: Г. Ломидзе — над фильмом «Советские патриоты», А. Маковским, ставившим «Пограничников», и Е. Ивановым-Барковым, сделавшим фильм «Дурсун».

На студии «Туркменфильм» я попал сразу в многонациональную дружную семью коллег по искусству, окруживших меня заботой и вниманием. Особенно памятна мне моя работа над образом молодого джигита Нури в фильме Е. Иванова-Баркова «Дурсун». Моей партнершей оказалась тогда русская актриса Нина Алисова, исполнявшая роль героини — туркменской девушки Дурсун.

Тема картины, рассказывающей о хлопкоробах, ударниках труда, была подсказана самой жизнью и близка была не только Туркмении, но и зрителям других национальных республик страны. Духовная близость существовала между туркменкой Дурсун и, скажем, украинкой Марией Демченко.

Мне предстояло сыграть мужа Дурсун, джигита Нури. Это была моя первая значительная встреча с образом современника в киноискусстве. Нури — человек нового поколения, но в нем еще остались пережитки прошлого. Он любит свою Дурсун, но не может смириться с тем, что о ней, а не о нем слагают песни бахши. Он видит, что жена — ударница труда, ее дела важнее для народа, чем его собственные.

Вот почему мой герой внутренне угасает, когда Дурсун рассказывает о своих успехах, он упрекает жену за то, что она якобы ищет славы.

И все же в этом образе мне хотелось оттенить в первую очередь черты, сформированные новым бытом. Я сажал свою Дурсун на коня впереди себя. И старики туркмены — те, что снимались вместе с нами в фильме, и те, что позже смотрели его, — недоуменно ворчали: где же это видано, чтобы женщина сидела впереди?..

Мы увлеченно работали с Ивановым-Барковым, режиссером большого таланта, умелым организатором творческого процесса. Его тактичность в обращении с нами, туркменскими актерами, делала наш труд легким и приносила большое творческое удовлетворение. Он часто советовался со мной, расспрашивал

о старинных туркменских обычаях, и мы вместе искали нужные детали в поведении наших героев.

«Дурсун» рассказывала об освобожденном труде освобожденного туркменского народа.

«Далекая невеста», поставленная Ивановым-Барковым в 1948 году, воспевала дружбу между народами СССР, которая выдержала суровый экзамен в Великой Отечественной войне. Я играл молодого туркмена Керима, возвратившегося домой вместе со своим фронтовым другом Захаром, потерявшим за годы войны всю свою семью. Донской казак Захар полюбил туркменскую девушку. Отец Керима принял Захара как родного, назвал его сыном...

Об этом фильме спорили: многим казалось, что ситуация сама по себе неправдоподобная — туркменская девушка полюбила... не туркмена... Вопрос этот был острым для того времени.

Фильм наш «Далекая невеста» сражался за новое мировоззрение, за новый, социалистический быт. Он имел большой успех у зрителя и до сих пор идет на экране. А недавно я смотрел «Далекую невесту» в Индии, на языке хинди и в Тегеране на языке фарси.

Я вспомнил сейчас об этих фильмах, потому что они стали памятными вехами в истории туркменского кино — в поисках современного героя, в развитии современной темы. Мы создавали эти фильмы сообща, дружно работая в многонациональном коллективе. Не будь тогда рядом с нами русских, более опытных товарищей по искусству — кто знает, сколько еще понадобилось бы времени туркменскому кино, чтобы выйти на широкую дорогу социалистической культуры. С помощью и при дружеской поддержке старших и опытных товарищей мы смогли сравнительно быстро перешагнуть порог замкнутости и, впитав в себя великие гуманистические идеи революции, построить у себя в республике свою национальную кинематографию, создать такие произведения, которые полюбились не только в Туркмении, но и зрителям других союзных республик. Полюбились потому, что фильмы, решенные на туркменском материале, содержали мысли, общие для всех национальностей нашей страны. Борьба с отсталостью и неравенством, за новый быт и новые отношения между людьми, отношения, которые покончили с религиозными предрассудками, воспитанными за века феодального уклада, с резким классовым расслоением, стала содержанием многих наших картин.

Развитию туркменского кино активно помогал опыт кинематографии всей страны. Безусловно, «Чапаев» завоевал и наши сердца своим гуманизмом, революционной страстностью. Нам было легче творить, имея перед собой блестящий пример такого революционного искусства. Сотрудничество с украинскими кинематографистами в годы войны, когда Киевская киностудия переехала в Ашхабад, тоже заметно обогатило наше творчество. Ведь у нас создавали свои картины в трудные военные годы Довженко, Донской, Савченко.

Наши кинематографисты охотно работали с мастерами и из других республик. Мне памятно мое участие в картине «Салтанат», созданной киргизскими кинематографистами, где я играл роль шофера-киргиза Аалы.

Одновременно шел процесс формирования национального своеобразия нашей туркменской кинематографии, в чем в немалой степени помогали нам наши литературные традиции. Значительной работой в этом направлении стал фильм «Состязание», поставленный выпускником ВГИКа Б. Мансуровым по мотивам рассказа Н. Сарыханова «Шукурбахши».

При экранизации романа нашего выдающегося туркменского писателя Берды Кербабаева «Решающий шаг» я, быть может, впервые так глубоко прикоснулся к историко-революционной теме — теме, которая несомненно таит в себе неисчерпаемые возможности для экранизации.

Сейчас я много думаю над постановкой фильма из истории революционных преобразований в первые годы после Октябрьской революции — по материалам книги Б. Пальвановой «Октябрь и женщины Туркмении» (Ашхабад, «Туркменистан», 1967).

Судьба туркменской женщины, ее жизнь до Октябрьской революции и сегодня — эта тема, кажется, будет тревожить меня всегда. Б. Пальванова подняла большой исторический материал, связанный с осуществлением водноземельной реформы в Туркмении. В книге рассказано о первых женщинах-активистках, которые, вопреки предрассудкам, первыми сбросили яшмак — платок молчания — и пошли навстречу новой жизни. Моя героиня — первая из женщин Туркмении — начала учиться, вступила в комсомол и вместе с подругами поехала в Москву на первый съезд женщин Востока. Ее прототипом была Аннаджамал Хыдыр-Кыйзы, память о которой чтит наш народ.

Жизнь наша развивается интенсивно, мчится вперед, как джейран. Теперешним молодым не надо проходить ликбез. В стране нашей ликвидирована неграмотность, печальное наследие прошлого. Да и само слово «ликбез» уже забыто. Молодые люди сегодня учатся в школах, техникумах, высших учебных заведениях. Пополняются ряды кинематографической молодежи. К нам на «Туркменфильм» приходят люди, окончившие ВГИК, Туркменский государственный университет, ГИТИС и другие специальные учебные заведения, высокообразованные специалисты, воспитанные на традициях великой русской культуры и бережно хранящие в своем творчестве самобытность культуры национальной.

Сейчас студия «Туркменфильм» имеет молодые кадры. Сделали свои первые работы режиссеры А. Карпухин («Приключения Доврана») и Х. Нарлиев («Человек за бортом», «Невестка»), ранее работавшие операторами; поставил первые свои картины киновед по образованию Алты Артыков. Успешно работают в документальном кино молодые режиссеры Я. Сеидов, Х. Якубов, К. Оразсахатов, А. Геокленов и молодые операторы О. Сапаров, М. Курбанклычев.

Вот я опять вернулся к молодежи. Ее умение работать, желание совершенствовать мастерство дают право думать, что дела на «Туркменфильме» пойдут еще успешнее.

Я уверен, что нашим молодым кинематографистам свою помощь окажет и критика, призванная, как говорится в недавнем Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства».

Перед нами девятая пятилетка. Она открывает для Туркмении новые перспективы в строительстве социалистической жизни и призывает кинематографистов к творчеству. Вдохновляющие задачи поставлены партией перед текстильщиками и кожевенниками, перед животноводами и земледельцами. Наша республика должна ввести в действие новые предприятия — первую очередь Чарджоусского нефтеперерабатывающего завода, первые агрегаты на Марыйской ГРЭС, улучшить комплексное освоение минерально-сырьевых ресурсов Кара-Богаз-Гола, увеличить мощность хлопкоочистительных заводов, завершить освоение земель в зоне третьей очереди Каракумского канала...

Это — сдержанно-деловые строки плана наших преобразований. Я напомнил здесь о них, потому что за каждой стройкой встают новые перспективы, коренным образом преобразующие нашу жизнь, делающие ее масштабнее, разностороннее, изобильнее.

Когда мы вдумываемся в наше завтра, то перед нами неизменно встают новые герои, новые талантливые мастера своего дела, новые первооткрыватели и первопроходцы, их волнения, печали и радости на благородном пути социалистического созидания.

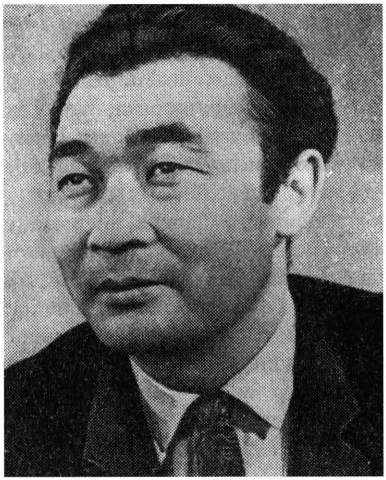
Я надеюсь, что наши сценаристы помогут нам в разработке тем, связанных с поисками нового героя, всесторонне отражающих жизнь туркменского народа. Все отряды наших кинематографистов, и в первую очередь, конечно, документалисты, будут прокладывать путь к освоению богатств жизни.

У туркменских кинематографистов есть все условия, чтобы успешно двигаться к новым успехам в единой семье великих советских народов, в сплоченных рядах великого социалистического содружества наций.

Ашхабад

Оптимистические заметки

Нурмухан Жантурин



Эти заметки я пишу накануне II Ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки. Хорошо известно, но тем не менее стоит еще раз повторить, что фестивали, подобные Ташкентскому, сближают кинематографистов разных стран и народов. Способствуют лучшему их взаимопониманию. Борьбе за мир, против агрессии и колониализма.

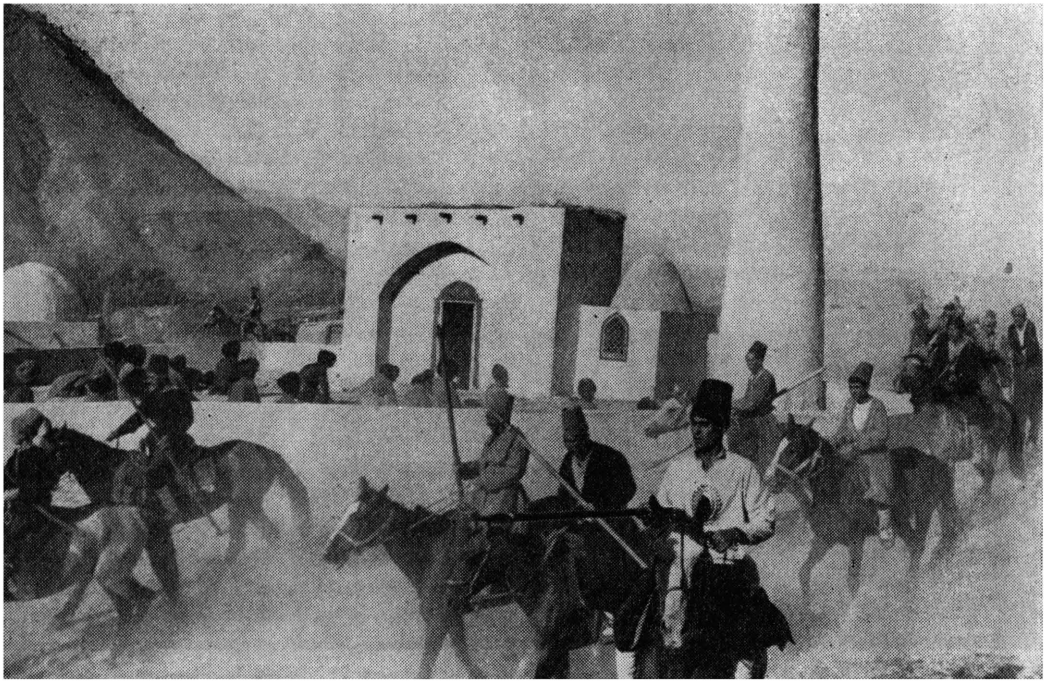
Я артист, а с недавнего времени еще и представитель славного и многотрудного режиссерского цеха. И понятно поэтому, что язык, которым мне легче всего выразить свои чувствования и мысли, — это язык искусства, искусства экрана.

Не так уж часто доводилось мне общаться с коллегами из зарубежных стран. Только соберешься ехать на фестиваль или за границу, вызывают на съемку, или в театре ответственный спектакль, или еще что-нибудь, не терпящее отлагательства.

Правда, по нашей стране я поездил немало, и друзей у меня много во всех республиках. Снимался в Москве и в Ташкенте, во Фрунзе и в Свердловске. И нередко задумывался об интернациональном характере нашего искусства. Даже моя личная творческая судьба — не есть ли она еще одно свидетельство этому же? Ведь в кино я играл не только казахов, а и узбеков, и киргизов, и чукчу, и бурята, а недавно снялся даже в роли японца в совместном советско-монгольском фильме, который поставили режиссеры Сумху и Ермолаев. Мне пришлось работать с такими интересными режиссерами, как Донской, Урусевский, Хамраев. Везде, на всех студиях, я работал в обстановке искреннего товарищества, в атмосфере подлинного искусства, цель которого — помочь человеку осознать себя, сделать его лучше, добрее, чище, непримиримее к злу, к лжи, человеконенавистничеству.

Я люблю свой народ, свой родной Казахстан, но родина моя — огромная, широкая и раздольная страна, Советский Союз. И свое искусство я посвящаю великой дружбе всех наших народов. Ведь благодаря этой дружбе казахский народ освободился от колониального гнета и кабалы «своих» феодалов. Благодаря этой дружбе наша республика стала промышленной. Невиданного размаха достигло в ней сельское хозяйство. Нет нужды перечислять все победы, одержанные многонациональной Казахской республикой за минувшие полстолетия. Два слова — хлеб и космос — как нельзя лучше характеризуют ее успехи. Житница страны, бывшая целина — это Казахстан. Байконур — стартовая площадка в просторы Вселенной — тоже Казахстан. И рудная кладовая страны — Казахстан. И новые города Темиртау, Мангышлак, Шевченко — тоже Казахстан. И главное — новые люди — колхозники и писатели, рабочие и студенты, академики и артисты — это тоже наш советский Казахстан.

Но, повторяю, я актер и режиссер и хочу здесь говорить о своем искусстве — о том, над чем сейчас работаю, что занимает все мои мысли и стремления и что опять, к сожалению, помешает мне побывать на таком интересном международном форуме кинематографистов, как Ташкентский кинофестиваль.

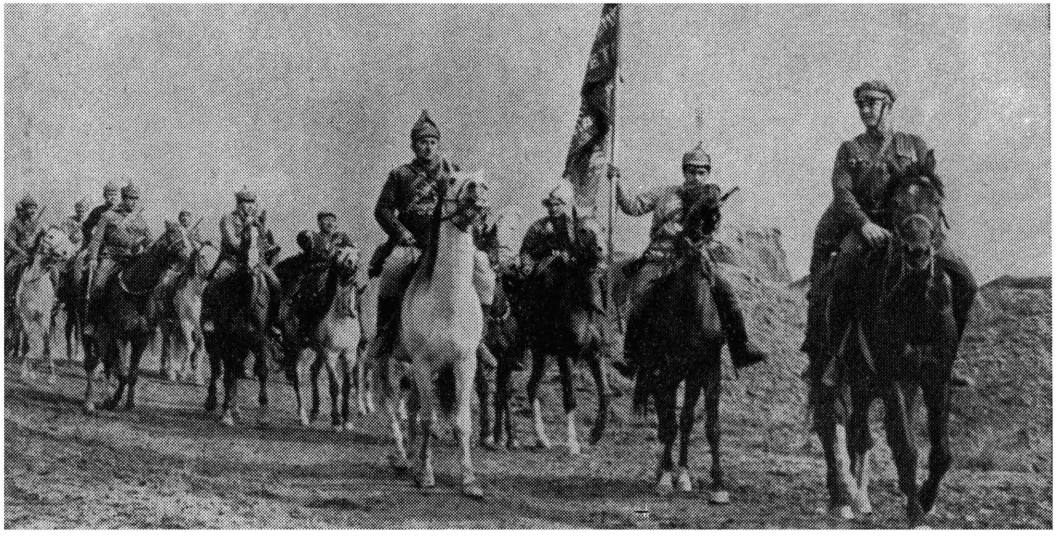


«Махтумкули»
(«Туркменфильм»)

«Смерти нет, ребята!»
(«Туркменфильм»)

«Яблоки 41-го года»
(«Узбекфильм»)

«Всадники революции»
(«Узбекфильм»)



Фильм, который я сейчас ставлю вместе с моим другом Цой Гук Ином, перенесет зрителей в годы второй мировой войны на территорию оккупированной фашистами Белоруссии. Там каждый четвертый был убит. Как же ответственно для художника прикоснуться к этому материалу... Сюжет фильма не придуман авторами сценария Адийем Шариповым и Александром Витензоном. Такая история случилась на самом деле. Героиня картины — казахская девочка-сирота, которую, рискуя жизнью, прячут от офицера-эсэсовца жители белорусского села. А он упорно ищет девочку, чтобы послать ее в Германию в подарок жене — эдакий своеобразный «восточный сувенир». Но как девочка-казашка попала в Белоруссию? Ее отец служил на пограничной заставе, и Айгуль (так зовут нашу маленькую героиню) вместе с матерью приехала из Казахстана в гости к отцу. Отец погиб в первом же бою, а мать вместе с Айгуль не успели эвакуироваться. Много горя и бед пришлось пережить ребенку: и гибель матери, и голод, и холод.

Да, история не придумана. В фильме, правда, героиня несколько старше, чем было на самом деле. Та девочка-казашка (сейчас она взрослая женщина, живет в Семипалатинске) родилась на первом году войны в блиндаже, и ее, несмышленую крошку, выхаживали и спасли белорусские крестьяне-партизаны. Один из авторов сценария — Адий Шарипов — сражался с врагами в составе партизанского отряда и сам принимал участие в судьбе этой девочки.

...Обыски и угрозы не помогали фашисту: девочку прятало все село. Тогда немецкий офицер приказывает согнать всех жителей на площадь. «Отдайте девочку, она ведь не славянка, она чужая, с Востока», — пытается уговорить крестьян герр лейтенант. Но люди молчат. Тогда следует угроза: будет повешен каждый десятый житель села. Девочка выбирается из укрытия и видит, как солдаты выволакивают из толпы обреченных на смерть людей. Она выбегает из избы, в которой пряталась, и с криком: «Не надо! Не надо!» — бежит к плацу.

«Не надо! Не надо!» — этими словами на крупном плане бегущей девочки будет заканчиваться фильм. «Не надо!» — вот бы так и назвать картину. Не надо убийств. Не надо ненависти. Не надо расизма и шовинизма. Не надо! В этом мне видится гуманистический пафос фильма. Ведь дети всех народов хотят жить в мире и дружбе, ведь матери всех детей — и казахских, и белорусских, и вьетнамских, и арабских — хотят им счастливой доли и одинаково сочувствуют их страданиям.

Недавно мне в руки попала старая книжка, изданная в 1929 году. Книжка с очень характерным названием — «Кино на Востоке». Ей предпослан эпиграф со словами В. И. Ленина о значении кино. Но несколько необычна редакция ленинской фразы. Вот этот эпиграф: «Из всех искусств, по-моему, самое важное — кино, и особенное значение оно будет иметь на Востоке» (Ленин). Неточная цитата? А мне думается, что ленинская мысль, изложенная автором таким образом, если и неточна, то только по форме. Разве можно отрицать, что она не противоречит ленинской национальной политике, взглядам вождя на роль культуры и искусства в духовном формировании народов бывших окраин царской России?

Сподвижник Ленина, азербайджанский революционер и просветитель Нариман Нариманов говорил: «На Востоке, где люди привыкли мыслить не логическими рассуждениями, а образами, кино является единственным возможным средством пропаганды, не требующим предварительной постепенной подготовки масс. Восточный крестьянин воспринимает то, что он видит на экране, как самую подлинную реальную действительность». В этих словах, если иметь в виду советские республики Востока, кое-что и устарело. Ведь, скажем, буржуазный кинематограф очень часто говорит неправду, но разве ложью этой можно обмануть сегодня зрителя Советского Востока?

Но основная мысль упомянутой мною книги — о популярности кино на Востоке — глубоко верна. И не случайно, к примеру, наша республика занимает по посещаемости кинотеатров первое место в Советском Союзе. Каждый ее житель смотрит фильмы (телевидение здесь

в виду не имеется) 23 раза в году (а в некоторых областях до 30 раз).

Развитие национального киноискусства в республиках Средней Азии, где до революции даже и театра не было,— неотъемлемая, важнейшая часть нашей культурной революции.

В Казахстане выросли кадры профессиональных сценаристов, режиссеров, операторов, актеров. Недавно введена в строй новая киностудия, оборудованная по последнему слову техники, — наша гордость. Такой студии могут позавидовать мастера кино многих европейских стран.

Наши зрители любят кино — народное искусство. И те, кто создает фильмы, пользуются всенародной любовью и признанием. Разумеется, если они создают хорошие, умные фильмы. Почетными званиями и государственными премиями отмечает государство деятелей искусства за создание лучших произведений, становящихся достоянием всех народов нашей страны. Наши фильмы с успехом демонстрируются и на зарубежных экранах, рассказывая правду о прошлом народа, о его революционной борьбе, о лучших людях сегодняшнего дня...

Новое здание студии «Казахфильм» находится в Алма-Ате на улице, названной именем Шакена Айманова — недавно скончавшегося народного артиста СССР, режиссера и актера, одного из основоположников молодого казахского киноискусства.

Фронтон здания украшают барельефные фрески — кадры из лучших казахских фильмов, вошедших в золотой фонд советского искусства. И я горжусь, что среди этих кадров и наша работа — образ казахского просветителя Чокана Валиханова, много сделавшего для укрепления дружбы казахского и русского народов, которого я сыграл в фильме Мажита Бегалина «Его время придет».

Расцвет национального искусства — результат повседневной заботы Коммунистической партии о культурном развитии всех народов нашей страны, результат социалистического строительства, подлинной культурной революции. В связи с этим несколько слов о том тяжелом положении, в каком оказались национальные меньшинства — уйгуры, тибетцы, казахи, корейцы и другие — в маоистском Китае (а их там более 40 миллионов). В результате так называемой «культурной революции» была фактически ликвидирована куцая национальная автономия, которая была им «дарована» в свое время.

Ликвидированы национальные театры, музыка, литература. Истребив национальную интеллигенцию, маоистские ревнители великоханьского шовинизма пытаются вообще ликвидировать национальные меньшинства, насильственно их ассимилировать. И при этом еще выдают себя за защитников азиатских народов, осмеливаются клеветать на национальную политику Советского государства!

Ход нашего исторического развития неопровержимо доказывает правильность ленинского курса на развитие национальной культуры всех народов, объединенных братством Страны Советов. У нас в Казахстане бок о бок живут и работают представители более с т а национальностей. Интенсивно идет процесс взаимообогащения национальных культур. Никого уже не удивляет, что чеченка пишет стихи на казахском языке и печатает их в журнале «Жулдуз», а замечательные произведения такого талантливого казахского поэта, как Олжас Сулейменов, написаны на русском языке. В Алма-Атинском женском педагогическом институте, где преподавание ведется на казахском языке, учатся и русские, и татарки, и украинки. Недавно с моей дочерью случилась беда — непоседа, она сломала себе руку. Лечил ее опытный врач, и подробно, на чистом казахском языке, каждый день рассказывал мне о том, как продвигается лечение. Но он был не казах, а немец, а то, что он в совершенстве владеет и казахским и русским, очень помогает ему и в жизни и в работе.

Это на первый взгляд частные примеры. Но все вместе — они свидетельство того процесса, изучение которого является неотложной задачей не только для ученых-социологов, психологов, но и для нас, художников, работников искусств.

Мне меньше всего хочется, чтобы у читателей создалось впечатление, будто в казахском кино успехи следуют за победами, а за ними новые достижения. Успехи действительно велики, но и сделать предстоит немало. Обратите, например, внимание на то, что за последние годы в республике не было создано ни одной удачной комедии. Это у нас-то, где острословы и весельчаки всегда были любимы и уважаемы...

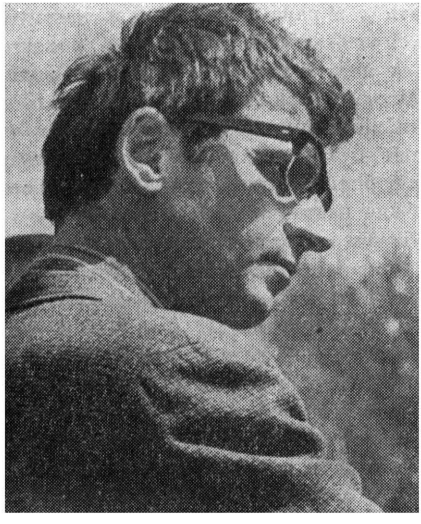
...Но идет процесс учения, накопления сил. Сорок казахстанцев учатся в московском ВГИКе. На студию приходит талантливая молодежь с интересными, смелыми замыслами.

Поэтому я и назвал эти заметки оптимистическими.

Алма-Ата

Здравствуйте, братья!

Армен Манарян



То, что Международный фестиваль стран Азии и Африки в Ташкенте стал традицией,— явление отрадное и показательное. Значит, он завоевал международное признание — творческое соревнование между кинематографистами разных стран оказалось плодотворным и своевременно начатым делом.

Первый Ташкентский фестиваль предоставил нам возможность просмотреть множество фильмов — вьетнамских, иранских, японских, индийских, а также картин, созданных в недавно освободившихся от колониального гнета молодых африканских странах. Возможно, многие из этих произведений еще не достигают высокого художественного уровня, но опытный и заинтересованный взгляд не может не увидеть, какой богатый для кинематографиста материал таится в культуре каждого из этих народов.

А главное, эти картины вводили нас в круг забот и волнений наших братьев по классу, трудящихся стран Азии и Африки, стоящих перед решением сложнейших социальных и политических проблем. Экран фестиваля, казалось, набухал и расширялся, вбирая в себя боль и гнев вьетнамского народа, надежды молодых африканских государств, лишь вчера сбросивших тяжкое иго колониализма, непреклонную волю арабских народов восстановить справедливость, вернуть земли, отторгнутые во время разбойничьего нападения Израиля, экран дышал верой в то, что поддержка Советского Союза, социалистических стран, всех честных людей мира развеет в прах расистские притязания международного сионизма, отрезвит зарвавшихся его заправил, наглеющих по мере того, как увеличиваются субсидии, получаемые ими от американских покровителей. Фильмы, показанные на фестивале в Ташкенте в прошлый раз, сближали нас, жителей Закавказья и советских среднеазиатских республик, с народами арабского Востока, Индокитая, Нигерии, Сомали, Индии, Пакистана, Ирана, Афганистана, сближали духовно, через познание культурных ценностей, составляющих внутреннее достояние каждого из этих народов. Сближали и политически, потому что, несмотря на глубокие различия, какие существуют между нами, представителями государств с разным общественным строем, с разными обычаями и нравственными императивами, всех нас объе-

диняла ненависть к колониализму и расизму, сознание необходимости объединить усилия, чтобы империализм не занял потерянных им позиций, чтобы счастье и покой вернулись на вьетнамскую землю, чтобы израильтяне убрались с территорий, искони принадлежавших египтянам и сирийцам, чтобы вся Африка скорее свободно вздохнула, сбросив со своего лона последних неоколониалистов и расистов. Тогда, в дни фестиваля, мы, советские кинематографисты, особенно остро ощутили наш интернациональный долг перед народами, вступившими на путь социалистического переустройства своей жизни или вынужденными, подобно рабочим и крестьянам Южного и Северного Вьетнама, годами отбивать атаки самого могучего из капиталистических государств — Соединенных Штатов Америки.

В этом и была главная ценность фестиваля, его неоценимый урок.

Многое мы смогли понять и увидеть нового и в той области труда, которой посвятили свои силы.

Кинематограф многих стран Азии и Африки еще, как говорится, на полпути к становлению, но уже первые ростки обещают богатый урожай в недалеком будущем. Наш Ташкент— добрый труженик на этой ниве. Школа, которую здесь проходят молодые киномастера, бесценна.

Многовековая культура Востока, его поэзия, архитектура, живопись, музыка при умелой разработке и кинематографической трансформации — очевидная предпосылка для создания кинокартин мирового значения. И если, как мне кажется, Первый Ташкентский фестиваль был интересной заявкой молодого киноискусства стран Азии и Африки, то последующие фестивали должны стать для его участников экзаменами на кинематографическую зрелость.

На первом фестивале я встретился со своими друзьями из Средней Азии, коллегами, однокашниками. Со многими из них — Эльяром Ишмухамедовым, Аликом Хамраевым, Болотом Шамшиевым — я учился во ВГИКе, работал рядом на студенческой съемочной площадке, вел жаркие творческие споры в стенах нашего общежития. И вот в Ташкенте мы встретились вновь — теперь уже как профессионалы. У каждого на счету по нескольку картин (удачных или неудачных — это вопрос другой), мы встретились и с радостью обнаружили, что остались верны нашей кинематографической юности во ВГИКе. Десять дней мы, старые и новые друзья, были неразлучны, вспоминали, делились опытом, размышляли и спорили. Наших зарубежных гостей поражала эта открытость, заинтересованность творческой судьбой друг друга, настоящая принципиальность. Им было трудно понять, как это мы, профессиональные кинематографисты, можем жить в творческом братстве, не скрывая друг от друга ни своих радостей, ни печалей, что мы остались коллегами, нет, больше, чем коллегами,— духовными побратимами, боевыми соратниками в подлинном значении этих слов.

Все мои друзья из Средней Азии — люди, преданные своей профессии. Они любят кино и понимают, что им выпала счастливая доля рассказать с экрана о чаяниях и надеждах народа, представителем которого является каждый из них. И поэтому естественно волнение, с каким они относились к тому, как гости Ташкента воспринимают Среднюю Азию, что они знают о среднеазиатских республиках. Ведь для большинства иностранных гостей многое было настоящим открытием.

За рубежом должны лучше знать советское многонациональное искусство, и с этой точки зрения значение ташкентских фестивалей невозможно переоценить.

На фестивале 1968 года было много интересных встреч и просмотров, но самое сильное впечатление у меня связано с фильмом талантливого киргизского режиссера Толомуша Океева «Небо нашего детства». Картина эта удивительной одухотворенностью напоминает поэтическую симфонию, посвященную жизни киргизов-кочевников. Она — об отцах, верных традиционному укладу и быту, и о детях, которые уходят из родных мест в город учиться. И родители провожают их, провожают с надеждой и верой, что они вернутся...

Как об очень интересной творческой личности заставил заговорить о себе узбекский режиссер Ишмухамедов, постановщик фильмов «Нежность» и «Влюбленные».

Когда мы приходили на родные студии, то, миновав этап некоторой растерянности, задумывались: «О чем делать фильм, на что направить свое умение и знания, полученные в институте?» Я глубоко убежден, что священный долг каждого режиссера — развивать национальную кинематографию, найти ее корни и пересмотреть их с точки зрения современного человека, который обязан постоянно ощущать пульс сегодняшнего дня.

Самое, пожалуй, сложное в этом деле — отнестись к культурному наследию не как к архивному материалу, не стать пересказывателем прошлого, а совместить прошлое с сегодняшним, творить современное национальное искусство. Такие поиски сейчас идут на всех республиканских студиях страны. Причины удач или неудач на этом поприще — разные, но во всех случаях режиссер должен обладать большим терпением и твердостью, чтобы не уйти от своей главной цели.

За десять лет после окончания института мне довелось сделать три экранизации. И вот сегодня я особенно остро чувствую тягу к теме современной, важной и нужной людям.

Каждый раз я брался за экранизации в силу необходимости, но только тогда, когда, как мне казалось, смогу сказать что-то необходимое сегодняшнему зрителю.

В музыкальной комедии «Каринэ» мне хотелось найти кинематографический эквивалент прекрасной музыке армянского классика Тиграна Чухаджяна. Я лучше, чем кто-либо другой, знаю недостатки своей картины, но, видимо, она удалась, если «Каринэ» на Первом Ташкентском фестивале получила почетный диплом, как лучший музыкальный фильм.

Новая моя картина «Родник Эгнар», которая будет представлена на Втором Ташкентском кинофестивале, тоже экранизация. Я старался, чтобы герои, перешедшие в фильм из одноименного классического произведения, не казались ожившими манекенами, а были близки по духу сегодняшним зрителям.

И вот сегодня я работаю над современной темой, снимаю фильм «Возвращение» по сценарию А. Агабабова.

«Возвращение» — это фильм об ученом, который имеет звания, степень, известность, авторитет, но который, получив от жизни, казалось бы, все, отнюдь не удовлетворен собой. Он не успокоится, пока не пройдет новую ступень в науке. Сейчас я весь в думах о своем герое, который уехал с родины, вернулся, как он думал, ненадолго, в отпуск, и не смог уехать вновь. «Дым родного очага» — это прошлое твоего народа, это сам народ, к которому ты возвращаешься всегда, где бы ты ни был, чего бы ни достиг в жизни.

Мы, кинематографисты, тоже сильны в своих поисках, уверены в своем призвании до той поры, пока чувствуем, знаем, что нерасторжимыми узами связаны со своим народом, со своей советской землей.

Ереван

В этом наше счастье

Ефим Дзиган

Для художника выбор темы, утверждение своей позиции в искусстве не могут не являться определяющим фактором в работе.

★

Моя творческая биография складывалась таким образом, что почти в каждом фильме, который доводилось мне ставить, присутствовала тема революционной солидарности, братского единения разных народов нашей земли.

Эта тема возникла еще в киноповести-дебюте «Первый корнет Стрешнев», картине, снятой в середине двадцатых годов вместе с Михаилом Чиаурели.

В тридцатых годах эта тема звучала в моей любимой ленте «Мы из Кронштадта», чьи герои — командир пехотного полка латыш Ян Драудин, русский большевик Василий Мартынов, матросы Балтийского флота украинец Антон Карабаш, сыновья красного Питера Артем Балашов и Валентин Беспрозванный — сражались и отдавали свои жизни за новый мир, мир счастья и братства трудящихся, мир свободы для всех народов нашей страны.

Сразу же после войны в фильме «Фаталихан» я снова обратился к разработке сюжета, связанного с проблемами национального единения трудового люда, с мотивами неизбежности союза простых людей в борьбе за преобразование старой жизни, старого самосознания, старых норм нравственности и поведения.

Начало пятидесятых годов памятно мне увлекательнейшей, незабываемой по самой атмосфере создания вещи работой над экранным жизнеописанием великого акына Казахстана, великого советского поэта Джамбула.

Вернувшись к эпохе гражданской войны в экранизации «Железного потока» Александра Серафимовича, я не мог не свести в кадрах этой хроники-легенды о рыцарях революции воинов разных национальностей, разных темпераментов, тесно спаянных в мощном, неудержимом, яростном общем порыве — разгромить врага, прорваться через все заслоны белогвардейщины к своим, к частям Красной Армии, к армии, знамена которой всегда были символом защиты идей классовой солидарности трудящихся всех народов.

Сейчас я приступаю к съемкам фильма «Север — Юг — Восток — Запад». где сквозной драматургической линией, основой идейно-философского комплекса ленты, ее политическим центром должно стать осмысление в разных аспектах социальной и человеческой правоты нашего мира, правоты той самой «новой исторической общности», о сути которой сказано подробно и точно в недавно вышедшем Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик».

Территориально моя режиссерская судьба складывалась на широком диапазоне — Грузия, Азербайджан, Казахстан, и я счастлив, что на мою долю выпало работать в разных культурных центрах страны, на разных студиях. В годы, когда я снимал в «Госкинпроме» Грузии, на Бакинской студии (ныне «Азербайджанфильм»), на Алма-Атинской студии, я познакомился и подружился с разными людьми, высокоталантливыми и глубоко самобытными. Вспоминаю Шакена Айманова. Это был замечательный человек и прекрасный мастер своего дела, настоящий художник-коммунист. Шакен воплотил в своем искусстве и в самом своем существе, в том, что сегодня называют «феноменом личности», лучшие черты своего народа и лучшие черты нашего общественного, нравственного уклада. Талант Айманова национален и интернационален.

Когда мы снимали фильм «Джамбул», действие которого разворачивается на протяжении восьмидесяти лет, то, казалось, сами вместе с героями картины проходили долгий и славный путь — от вековой отсталости народа до коренных, разительных, поистине ошеломляющих перемен в быту, экономике, культуре, науке. Преобразование уклада жизни, грандиозная и бесповоротная ломка бытия огромных масс людей — все эти процессы, эпохальные по своему смыслу и значению, свидетелем и певцом которых был Джамбул Джабаев, явились для нашего съемочного коллектива наглядным уроком революционной истории.

Мы хотели сказать в своей картине не только о том, что пережил наш герой, но и о том, что мы сами пережили с ним вместе. Джамбул в исполнении Шакена Айманова стал для нас

воплощением мудрого и удивительного прорыва из тьмы угнетения к вершинам человеческих, гражданских озарений. Этот прорыв совершил не гений-одиночка, его совершил целый народ, получивший вместе с Октябрьской революцией бесценное право на рост, на движение, на прогресс, на «размаха шаги саженьи...».

Мне хочется снова вспомнить Постановление ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик». Там есть такие строки (в разделе, где говорится об основных чертах развитого социалистического общества):

«Закономерными в духовной жизни стали расцвет, сближение и взаимообогащение культур соцпалистических наций и народностей».

Действительно, у мастеров моего поколения на памяти время, когда режиссеры Москвы и Ленинграда ездили на студии национальных республик, чтобы помогать ставить профессиональные фильмы. По-иному обстоят дела в наши дни. Сегодня лучшие картины Грузии, Армении, Азербайджана, Киргизии, Казахстана служат материалом, достойным изучения, для работников центральных студий. В советском кинематографе, кинематографе многонациональном, многоталантливом произошли разительные перемены. У нас нет сейчас экранной «периферии», «провинции», «окраины». Время резко изменило географию социалистического киноискусства. Раньше мы учили своих воспитанников на «дальних» студиях, теперь нередко сами учимся на их примере — как, о чем, на каком уровне надо нам ставить наши картины. Ученики нередко идут дальше своих учителей, и в этом сила нашего искусства, нашего общества.

Сегодня на наших национальных студиях создаются фильмы, которыми гордится наша кинематография. Я счастлив, что принимал участие в первых шагах отечественного многонационального кино на пути к его нынешним большим успехам. Прекрасно, что фестиваль кинематографий стран Азии и Африки собирается на древней земле Советского Узбекистана. Прекрасно и естественно, потому что эта земля, ее люди, ее прошлая и живая история, ее сравнительно недавняя и уже такая серьезная кинематографическая культура являют собой образец тех изменений и сдвигов, которых еще ждут другие народы планеты. Видеть свое будущее воочию — великолепное и поучительное зрелище. Видеть знаменательные итоги, зная и всегда ощущая сердцем знаменательное начало пути, — радостное и благодарное состояние духа. Испытать это состояние — наверное, и есть испытать счастье. Поэтому я приветствую Ташкентский фестиваль от лица московских кинематографистов как счастливый человек.

Москва

Материалы навстречу II Международному кинофестивалю в Ташкенте подготовили В. ИШИМОВ, Д. МЕЛКОНЯН, М. НЕЧАЕВА, М. СУЛЬКИН, Ф. ФРАНЦУЗОВ, Д. ШАЦИЛЛО

Первый советско-египетский...

О дружбе советского и арабского народов повествует первый совместный советско-египетский фильм «Люди на Ниле» (режиссер-постановщик Юсеф Шахин, авторы сценария Николай Фигуровский, Абдель Рахман Шаркуи, Юсеф Шахин).

Фильм рассказывает о том, как советские специалисты помогали египетским строителям возводить Асуанский комплекс, ставший символом советско-арабской дружбы, о том, как великая стройка коренным образом изменила судьбы тружеников Арабской Республики Египет, открыла перед ними новые жизненные перспективы, помогла ощутить в труде радость творчества, явилась прочным фундаментом нерушимой дружбы с Советской страной.

Кадры из фильма «Люди на Ниле»

Эпопея освобождения

Мысли военного историка

Е. А. Болтин,
генерал-майор, профессор

Мне довелось быть в Варшаве в дни, когда на экранах польской столицы демонстрировались первые три кинофильма цикла «Освобождение». Успех фильмов нельзя переоценить: билеты было так же трудно достать, как на лучшие спектакли Большого театра оперы и балета, которым законно гордятся варшавяне.

Я спросил одного своего польского друга, восторженно отзывавшегося о фильме: что в этой картине произвело на него наибольшее впечатление? Не задумываясь, он ответил: огромная вооруженная мощь социалистического государства, неиссякаемые силы советского народа, его решимость уничтожить фашизм, его самоотверженная готовность помочь братским народам, стонущим под гитлеровским игом. Поляки, добавил мой собеседник, знают, что своим освобождением они обязаны Советскому Союзу. Фильм позволяет яснее понять, каких гигантских усилий и жертв потребовало от наших советских братьев это освобождение.

Польский зритель, на мой взгляд, правильно оценил наиболее существенное и важное в содержании советской киноэпопеи. Фильм такого исключительного эпического размаха и глубины обобщения событий минувшей войны появляется впервые.

От многих других кинофильмов, посвященных теме Великой Отечественной войны, «Освобождение» отличается прежде всего самим принципиальным подходом к теме. Особенность этого подхода заключается в том, что авторы фильма Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров показали сущность великой народной войны против фашизма через события ее решающей второй половины, взяв за сюжетную основу грандиозные наступательные операции, проведенные Советскими Вооруженными Силами в 1943—1945 годах.

В недалеком прошлом в области истории Великой Отечественной войны внимание мастеров художественного кинематографа привлекали в первую очередь события 1941—1942 годов. Это вполне объяснимо и в известной мере закономерно. Нападение фашистской Германии поставило советский народ в невыносимо тяжелые условия борьбы, от исхода которой зависели само существование Советского государства, судьба социализма. Первый период войны, протекавший в обстановке превосходства противника в силах, владения им стратегической инициативой, временной потери огромной советской территории и неисчислимых материальных ценностей, характеризовался борьбой всего народа под руководством Коммунистической партии за срыв вражеского нашествия, за перелом в ходе войны. Это был период величайшего героизма и стойкости советских людей, испытания их преданности Родине, партии, социализму. И решающее значение имел тот факт, что наш народ не только выдержал это испытание, но, несмотря на огромные потери, сумел превратить успехи врага в его поражение, добился коренного перелома в войне, символами которого стали два города-героя — Москва и Сталинград.

Битва под Москвой явилась первым переломным событием войны, она доказала возможность военной победы над фашизмом.

Но поражения немецко-фашистских войск под Москвой оказалось мало для того, чтобы лишить гитлеровскую военную машину ее ударной силы. Битва под Сталинградом открыла новый период войны, знаменовала собой подъем советского военного искусства на ступень зрелости. Фундаментом победы под Сталинградом были успехи, достигнутые партией в деле создания слаженного военного хозяйства, в мобилизации всех сил народа на разгром врага.

Однако коренной перелом, начатый под Сталинградом, тоже еще не гарантировал непосредственного достижения конечной победы. После Сталинграда потребовалось еще два года упорных и кровопролитных боев, причем масштабы и размах последующих сражений нарастали по мере того, как война приближалась к своему финалу — полному разгрому фашизма. И освобождение от коричневой чумы пришло в итоге целой цепи усилий и блестящих побед, одержанных нашим народом и его армией в 1943—1945 годах, вплоть до заключительного акта борьбы — штурма Берлина.

Взяв в основу нового кинопроизведения тему освобождения, авторы фильма правильно определили его хронологические рамки, начав свое повествование с битвы под Курском. Эта битва — венец оборонительного искусства Советской Армии и вместе с тем — начало ее непрерывного и методического наступления гигантских масштабов. На полях сражений под Курском был закреплен коренной перелом не только в борьбе на советско-германском фронте, но и во второй мировой войне в целом. Победа Советской Армии под Курском привела наступательную стратегию германского верховного командования к окончательному краху, она предвещала неизбежность полного военного поражения гитлеровского рейха. Это отчетливо понимали и буржуазные противники Германии. Так, У. Черчилль писал впоследствии: «Три огромных сражения за Курск, Орел и Харьков, все проведенные в течение двух месяцев, ознаменовали крушение германской армии на Восточном фронте»*.

Далее авторы фильма проводят зрителя через последующие этапы военного разгрома фашизма: преодоление днепровского стратегического рубежа, колоссальную по масштабам Белорусскую наступательную операцию 1944 года, зимнее наступление 1945 года от Балтийского моря до Карпат, штурм Берлина. Конечно, можно заметить, что эти события при всей своей значимости составляют лишь часть процесса окончательного очищения советской земли от фашистских оккупантов и освобождения Советской Армией народов восточной и юго-восточной Европы. За пределами киноповествования осталось множество других, также весьма важных фактов. Это вызывает у некоторых зрителей, особенно у активных участников войны, критические замечания. Так, тот же польский друг, о котором мы упомянули в начале статьи, давая самую положительную оценку картине в целом, высказал сожаление о том, что освобождение Польши в ней показано поверхностно. Между тем в польской земле покоится прах шестисот тысяч советских воинов, отдавших жизни за свободу польского народа и независимость Польского государства. Их память заслуживает большего внимания.

Но произведение киноискусства — не историческая хроника. Было бы нелепо требовать от художника кино полного рассказа обо всех событиях войны — такая задача просто невыполнима да и не нужна. Оценка столь сложного и многопланового произведения, каким является «Освобождение», зависит от ответа на вопрос: удалось ли авторам, постановщикам и актерам найти и правдиво показать то главное, что характеризует избранную тему, создать обобщающий художественный образ Советской Армии — освободительницы народов, раскрыть и показать движущие силы процесса освобождения?

На этот вопрос можно твердо дать положительный ответ: да, удалось.

---

* Winston S. Churchill. The Second World War and Epilogue on the Jears 1945 to 1957. London, 1959, p. 715.

«Освобождение». Цветаев — Н. Олялин

Главной движущей силой освобождения, его решающим фактором был советский народ, руководимый Коммунистической партией, верный идеалам социализма, сплоченный в единую многонациональную семью. Роль народа в войне проявляется многосторонне: в вооруженной борьбе на фронте, в трудовых усилиях в тылу страны, в патриотической борьбе на оккупированной территории, наконец, в морально-политическом единстве всего общества.

Создатели эпопеи «Освобождение», видимо, не ставили перед собой задачу показать различные стороны народного участия в войне в одинаковой степени. Во всех пяти фильмах, по существу, отсутствует непосредственный показ усилий тыла в интересах победы. Относительно немного места уделено и борьбе в тылу врага, деятельности партийного и антифашистского подполья, боевым действиям партизан. Основное внимание зрителя сосредоточивается на главном инструменте войны — Советских Вооруженных Силах.

Наши Вооруженные Силы в годы войны были органической частью народа, причем его значительной частью. Десятки миллионов советских мужчин и женщин — от 18-летних юношей и девушек до перешагнувших за полвека зрелых людей всех социальных классов и групп, всех национальностей и любых профессий — прошли через испытания боем. Миллионы пролили кровь и отдали свои жизни за Родину. Именно эта часть народа вынесла на своих плечах главное бремя войны и воздвигла величественное здание победы. Поэтому раскрытие народного характера войны через показ действий вооруженных сил представляется вполне обоснованным. Это ни в какой степени не уменьшает заслуги тех, кто героическим трудом на заводах и фабриках, в шахтах и на колхозных полях создавал материальные средства борьбы: без их вклада победа была бы немыслима. Не принижает это и роли советских патриотов, сражавшихся с оружием в руках в тылу врага или подрывными действиями способствовавших ослаблению и разрушению гитлеровской военной машины.

Авторы фильма показали Советские Вооруженные Силы во всем величии их героического

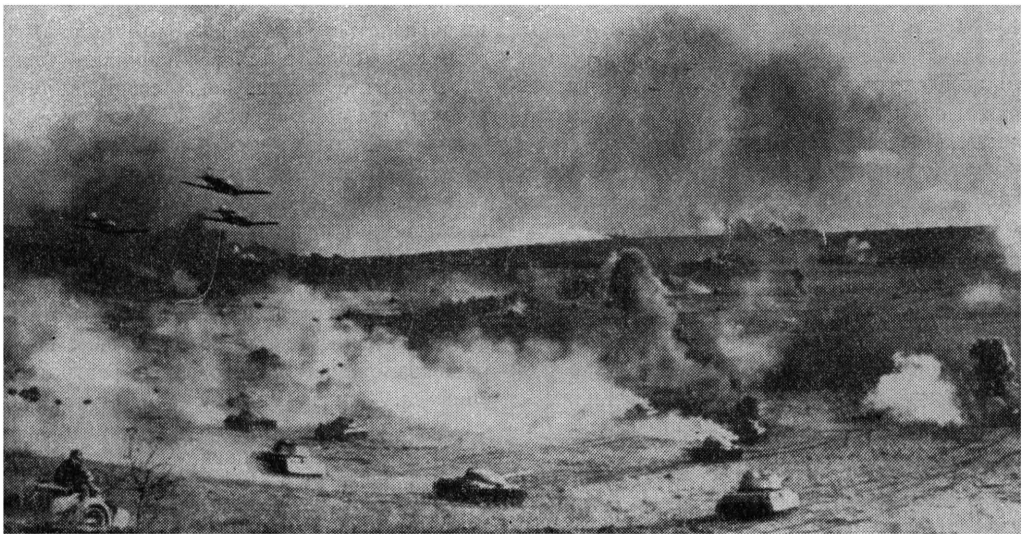
подвига. Война на экране не приукрашена, она выглядит жестокой и тяжкой, требующей от воинов предельного, а порой прямо-таки сверхчеловеческого напряжения всех физических и душевных сил. Незабываемы сцены танковых боев в фильме «Огненная дуга», преодоления сложных естественных преград — в фильмах «Прорыв» и «Направление главного удара», уличных боев и борьбы в туннелях берлинского метро — в «Последнем штурме» и многие другие боевые эпизоды, с замечательным мастерством воспроизведенные постановщиком Ю. Озеровым, главным оператором И. Слабневичем, их многочисленными помощниками.

Выразителями подлинно народного, советского, коммунистического характера выступают в фильме выдающиеся советские полководцы и военачальники, командиры, политработники, рядовые бойцы. Командир полка подполковник Лукин (В. Санаев), капитан Цветаев (Н. Олялин), майор Максимов (В. Авдюшко), веселый молодой солдат Дорожкин (В. Носик), санинструктор Зоя (Л. Голубкина) и многие другие, подчас безымянные персонажи фильма — это живые фигуры, прямо выхваченные из жизни. Достоверность их настолько велика, что кажется, будто ты их знал и встречал в бою. С помощью этих и многих других талантливых актеров творческий коллектив фильма создал произведение необыкновенно убедительное, почти документальное. Там, где в ткань художественного повествования вкраплены действительно документальные кадры, соединительные «швы» настолько незаметны, что лишь, пожалуй, по цвету и качеству пленки можно обнаружить куски кинохроники. И зритель покидает зал кинотеатра, убежденный в подлинности всего увиденного, уверенный в том, что советские люди не могли не победить, что им, рядовым бойцам, командирам, политработникам и полководцам армии великой державы социализма, верным сынам и дочерям Родины, мы обязаны тем, что наша страна не только с честью вышла из испытаний войны, но и одержала всемирно-историческую победу над сильнейшим и опаснейшим врагом. Одно из главных идейно-художественных достоинств фильма — это подлинно народный характер его героев.

В этой связи особо следует отметить показ в фильме большого числа лиц высшего советского командования — от командующих армиями и фронтами до Верховного Главнокомандующего. Ни в одной другой картине, посвященной войне, мы не найдем такой галереи портретов исторических лиц.

Здесь авторов и исполнителей поджидало немало трудностей: ведь выведенные под собственными фамилиями полководцы и военачальники знакомы десяткам миллионов советских граждан если не лично, то по публичным выступлениям, документальным фильмам, фотографиям, мемуарным произведениям. Было бы соблазнительно пойти по пути поисков прежде всего внешнего, портретного сходства; но это путь наименьшего сопротивления. Можно, впрочем, услышать зрительские мнения о том, что В. Шукшин мало похож на маршала Конева или В. Давыдов — на маршала Рокоссовского и т. д. Но вряд ли кто-нибудь скажет, что эти актеры не сумели передать основной сути характера советских военачальников, составляющих плоть от плоти народа и выражающих главные черты, присущие именно советским генералам и маршалам: безграничную преданность Коммунистической партии и Советской власти, высочайшее чувство долга и воинской чести, их творческий почерк, проявлявшийся в принимаемых ими военных решениях, смелость и решительность действий, личную храбрость и героизм. Совокупными усилиями творческого коллектива фильма создан обобщающий образ советского полководца Великой Отечественной войны, полководца, превзошедшего хваленых и кичливых немецких генералов, слывших в капиталистическом мире «непобедимыми». И зритель сохранит в своей памяти верное представление не только об отдельных военачальниках, а именно о славной плеяде маршалов и генералов, под водительством которых советские войска прошли победный путь от Сталинграда до Берлина, Праги и Вены.

Фильм убеждает зрителя и в том, что стратегическое руководство Советскими Воору-



«Освобождение»

руженными Силами находилось в твердых руках и осуществлялось вполне компетентно. В этой связи следует особо отметить яркую актерскую работу Б. Закариадзе и М. Ульянова.

К сожалению, менее убедительно выглядят выведенные в фильме политработники — члены военных советов фронтов и армий, заместители командиров по политической части. Это не вина актеров, а следствие недочетов сценария — политработникам, по существу, нечего играть, они лишь присутствуют в фильме. Между тем в жизни их роль была неоценимо велика, хотя, быть может, и менее заметна, чем роль командующих. Члены военных советов, политработники были представителями партии в армии. В круг их обязанностей входило все — от участия в подготовке и выработке оперативных решений и политического обеспечения их боевого выполнения до повседневных забот о моральном состоянии, снабжении, питании и обслуживании личного состава войск. Их опорой являлись армейские партийные организации. Почти шесть миллионов коммунистов насчитывала партия к концу Великой Отечественной войны, из них половина состояла в парторганизациях Советской Армии и Военно-Морского Флота. Каждый четвертый советский воин был в это время коммунистом*. Партийные организации были подлинным боевым ядром Советских Вооруженных Сил, и лишь правильно оценивая их ведущую роль, можно понять действие морально-политических факторов, обеспечивших нашу победу.

Образ политработника Великой Отечественной войны еще ожидает своего художественного раскрытия в нашей кинематографии.

●

Широкое и реалистическое изображение боевых действий также является одной из сильных сторон эпопеи «Освобождение». Мы уже отметили выше, что война показана в пяти фильмах во всей своей беспощадной жестокости, в трудностях боевых будней, в повседневном ратном подвиге рядовых воинов и командиров. В целом авторам и постановщикам уда-

* См.: «История Коммунистической партии Советского Союза», т. 5, книга I. М., Политиздат, 1970, стр. 373, 376.

лось создать правдивую и убедительную картину боев и сражений, в своей совокупности составляющих летопись войны. Воспитательная роль этой картины исключительно велика: ветеранам она напоминает о пережитых испытаниях и помогает осмыслить значение отдельных боевых событий, их место в ходе войны; молодому поколению она наглядно показывает, как сражались отцы и старшие братья, каких усилий и жертв потребовала от них победа.

Отдельные боевые эпизоды фильма настолько близки к действительности, что воспринимаются как подлинные. Без преувеличения можно сказать, например, что кадры боев на Курской дуге могут демонстрироваться прямотаки как учебный материал, в целях изучения техники и тактики бронетанковых войск периода минувшей войны. Это относится и к ряду других боевых эпизодов, вплоть до заключительных сцен штурма рейхстага.

Однако все же не это составляет главное достоинство военного содержания фильма. Значительно важнее, на наш взгляд, то, что «Освобождение» раскрывает стратегическую сущность действий сторон, позволяет понять и оценить превосходство советской военной доктрины над теорией и практикой немецко-фашистского военного командования.

Последнее отнюдь не принижено в фильме. Фашистские генералы показаны, как хорошо знающие свое дело военные специалисты, офицеры и рядовые — как дисциплинированные и умелые солдаты. Но порочная, антинародная и человеконенавистническая политика фашистского государства была не способна выдвигать перед военной стратегией достижимые цели, а сама эта стратегия, с органически присущими ей чертами авантюризма, недооценки сил противника и переоценки собственных возможностей сводила на нет усилия и даже частные тактические успехи войск.

Это хорошо видно на примерах провалов немецкого наступательного плана на Курской дуге, оборонительных планов немцев на Днепре, в Белоруссии и под Берлином. В «Последнем штурме» особенно наглядно и очевидно раскрывается вся бессмысленность и преступность гитлеровской стратегии, не способной оценить и понять реальные факторы обстановки и сделать из них правильные выводы. При этом ярко обнажается реакционная сущность фашизма, его враждебность собственному народу, тупое и бесчеловечное стремление ценой жизни сотен тысяч немцев сохранить во что бы то ни стало свое политическое господство.

Порочной фашистской военной доктрине противостоит советская стратегия, обнаруживающая перед зрителем свои основные черты: целеустремленность, реалистичность замыслов, полное соответствие избираемых приемов действий наличным силам и средствам, трезвый учет возможностей и вероятных решений противника. Эти качества раскрываются в нескольких эпизодах: при принятии решения на оборонительное сражение под Курском, при подготовке и осуществлении наступления в Белоруссии по плану «Багратион», при отражении контрнаступления немцев в Померании в феврале 1945 года, при прорыве обороны противника на подступах к Берлину, при осуществлении широкого маневра силами в ходе Берлинской операции и др. При этом зрителю становятся понятны «механизм» полководческого искусства, само существо стратегических и оперативных решений, огромная ответственность, лежащая на плечах командующих, значение твердого, волевого и вместе с тем всесторонне обоснованного руководства войсками в процессе сражения.

Напомним в этой связи об обстановке в канун немецко-фашистского наступления на Курской дуге. О подготовке немцами крупного наступления говорит ряд несомненных признаков. Достаточно ясно обрисовывается группировка сил противника на двух главных направлениях, в полосах советских Центрального и Воронежского фронтов. Советское командование, располагая большими силами и готовясь, в свою очередь, к летнему наступлению, переходит к преднамеренной обороне под Курском, Орлом и Белгородом с целью отразить танковые удары немецко-фашистских войск, измотать их в оборонительных сражениях, а затем перейти в контрнаступление и уничтожить противника. В ночь на пятое июля стало известно о намерении немцев начать наступ-

«Освобождение». Малинин — Г. Михайлов, Катуков — К. Забелин, Жуков — М. Ульянов

ление на рассвете. Создается возможность упредить противника, нанести артиллерийские и авиационные удары по его боевым порядкам непосредственно перед их переходом в атаку и этим резко ослабить ее силу. Но такое решение связано с огромным риском: ведь сведения разведки могут и не подтвердиться, огневой удар может оказаться недостаточно эффективным, а боеприпасы будут израсходованы без должного результата — и в этом случае противник получит явное преимущество...

В этой сложной и ответственной обстановке представитель Ставки ВГК и командующий Центральным фронтом решают обрушиться всей мощью артиллерийского огня на предполагаемые районы исходных позиций противника, где должна быть сосредоточена перед атакой его живая сила и техника. И этот шаг целиком себя оправдал — внезапность операции была потеряна немцами, их связь нарушена, сила танкового удара ослаблена.

Процесс принятия решения на артиллерийскую контрподготовку 5 июля 1943 года хорошо показан в фильме «Огненная дуга». Это один из поучительных военных эпизодов.

Сложность и ответственность стратегических решений, пожалуй, еще ярче проявляются в фильме «Битва за Берлин», когда перед командующим 1-м Белорусским фронтом маршалом Советского Союза Г. К. Жуковым, войска которого уже вышли на Одер, возникает дилемма — продолжать ли наступление на запад, на Берлин, до которого остается всего 70 км, или повернуть основные силы на север, для отражения готовящегося немецкого контрнаступления в Померании. Г. К. Жуков принимает второе решение, отказываясь от заманчивой цели захвата фашистской столицы с хода. И это решение оказывается вполне обоснованным, благодаря ему удается предотвратить опасный удар противника во фланг и тыл главной группировки советских войск на берлинском направлении. Но как не просто было прийти к выводу о необходимости отказаться от немедленного штурма Берлина, каким мучительно трудным предстает перед зрителем процесс принятия решения! Это очень точно и убедительно воспроизводит на экране замечательный актер М. Ульянов.

«Освобождение». Зоя — Л. Голубкина, Васильев — Ю. Каморный

Стратегические успехи недостижимы без успехов тактических, из суммы которых вырастает победа. В фильмах уделено должное внимание и вопросам тактики, вплоть до показа действий отдельных войсковых соединений и частей. Это можно подтвердить примером разработки плана действий войск 65-й армии под командованием генерала П. И. Батова при подготовке Белорусской операции, что хорошо показано в фильме «Направление главного удара». Воинская смекалка позволяет преодолеть непроходимые болота, и в результате осуществления смелого маневра советские войска внезапно выходят в тыл противника, решая этим судьбу его группировки, окруженной в Бобруйске.

Подобных эпизодов в киноэпопее немало. В совокупности они верно отображают высокий уровень, достигнутый советским военным искусством в заключительный период войны.

Зритель получает представление и о работе высшего звена управления — Ставки Верховного Главнокомандования. В правильном освещении перед ним предстает сочетание единоличного руководства, без которого немыслимо никакое военное управление, с коллективными методами подготовки и обоснования принимаемых решений. Ставка прочно опиралась на мнения командующих фронтами и на большой и слаженный коллектив Управления — Генеральный штаб.

Метод выработки стратегических решений убедительно показан в сценах обсуждения в Ставке плана летней кампании 1944 года (фильм «Направление главного удара»). Когда возникает сомнение в обоснованности выбора направления главного удара в белорусских лесах и болотах, в Белоруссию для изучения обстановки направляется заместитель Верховного Главнокомандующего. Совместно с командующими фронтом и армиями он убеждается в реальности намеченного плана. Лишь после повторного доклада в Ставке принимается окончательное решение.

Так в процессе разработки стратегических планов воедино сливаются задачи политики, цели стратегии и учет частных, тактических соображений, вытекающих из обстоятельств времени и места действий.

Можно смело сказать, что из фильма «Освобождение» рядовой «штатский» зритель узнает о советском военном искусстве не меньше, чем в результате чтения специальных военно-исторических трудов. Такова сила художественного, образного воплощения на экране чисто военного материала.

●

Немало места уделено в фильмах вопросам международных отношений и внешней политики СССР. Это вполне понятно — успехи освободительной войны Советского Союза,

«Освобождение». Гелена — Б. Брыльска, Генрик — Д. Ольбрыхский

его ведущая роль в антигитлеровской коалиции сделали СССР подлинным центром мировой политики.

Осветить сложную область международных отношений средствами художественной кинематографии и сделать это достаточно глубоко, без упрощений — дело непростое. Создателям фильма удалось решить и эту творческую проблему.

Центральной задачей советской внешней политики в годы войны было создание и укрепление антигитлеровской коалиции, мобилизация всех ее сил на активную борьбу против гитлеровского блока. Решение этой задачи в наибольшей степени способствовало изоляции и поражению фашистской Германии, ее союзников и сателлитов.

Фильм сосредоточивает внимание зрителей именно на этой стороне внешней политики СССР и прежде всего — на борьбе советской дипломатии за второй фронт, за действенность коалиции.

Созданная гитлеровской Германией угроза порабощения народов и уничтожения суверенности многих государств властно потребовала объединения усилий всех стран, воевавших против фашистской «оси», независимо от их социально-экономического строя. Это было объективной предпосылкой возникновения антигитлеровской коалиции и объединения в ее рядах столь различных государств, как СССР — с одной стороны, Англии и США — с другой.

Коалиция сложилась и действовала в сложных условиях при наличии острых и глубоко принципиальных противоречий между ее главными членами, вытекавших прежде всего из различия в понимании конечных целей войны. Это различие обрисовано в фильме «Освобождение» скупыми, но яркими красками, главным образом через показ двуличной позиции лидера английских империалистов У. Черчилля, образ которого воплощен на экране артистом Ю. Дуровым.

Для СССР цели войны заключались не только в скорейшем изгнании врага из пределов нашей страны и его полном военном разгроме, но и в уничтожении политической системы германского фашизма и самого гитлеровского государства, в содействии освобождению от фашистского ига народов оккупированных стран и в установлении прочного мира, основанного на признании суверенитета каждой страны и права ее народа избрать общественный строй по своему усмотрению. Что же касается правящих кругов Англии и США, то для них главной целью войны являлось экономическое ослабление Германии и Японии, их устранение, как конкурентов. Заправилы англо-американской политики хотели победы над державами «оси», но такой победы, которая позволила бы им сохранить в капиталисти-

ческих странах Европы и Азии прежний общественный строй, лишь избавленный от «крайностей» фашизма; в то же время они стремились максимально ослабить государство социализма, Советский Союз. В надежде не допустить социальных перемен в освобождаемых странах правящие круги Англии и США поощряли антинародные действия, в частности борьбу против прогрессивных, левых сил движения Сопротивления. Больше же всего они были озабочены сохранением своих политических и экономических позиций на континентах Европы и Азии.

Из коренной противоположности классовых целей вытекали и различия в политике и военной стратегии СССР и западных держав, в частности в основном вопросе ведения коалиционной войны — в вопросе об открытии второго фронта в Западной Европе.

Киноэпопея «Освобождение» по изображаемому времени начинается как раз в тот момент, когда вопрос о втором фронте принял особенно острую форму. Взятое на себя союзниками в июне 1942 года обязательство об открытии в этом году второго фронта в Европе было вероломно нарушено, а высадка вооруженных сил в Западной Европе подменена военными действиями в Северной Африке, Сицилии и Италии. Но победы Советского Союза внесли в обстановку конца 1943 года столь существенные изменения, что заставили англо-американскую сторону серьезно взяться за подготовку вторжения в Западную Европу — ведь можно было и опоздать! Это привело к соглашению, достигнутому на Тегеранской конференции руководителей трех держав в конце 1943 года.

Различие целей, скрытые пружины поведения англо-американских лидеров удачно показаны в фильме «Огненная дуга» в финальных сценах Тегеранской конференции.

Твердость Советского Союза и разумная позиция президента Рузвельта, роль которого исполняет польский артист С. Яськевич, вынуждают Черчилля склониться перед необходимостью принять наконец окончательное решение о сроках осуществления операции «Оверлорд» — высадки американо-английских войск в Северной Франции.

Весьма показательна одна из заключительных сцен фильма «Направление главного удара», разыгрывающаяся в кабинете Черчилля на Даунинг-стрит в Лондоне, в конце лета 1944 года. Реакция английского лидера на известие о неудавшемся покушении на Гитлера раскрывает подлинное лицо этого «союзника», он опасается ускорения окончания войны из-за того, что русские войска слишком быстро продвигаются к центрам Германии...

Активная внешнеполитическая деятельность Советского государства находит далее отражение в фильме «Битва за Берлин» в сценах Крымской конференции руководителей трех держав. В это время, в феврале 1945 года, Советские Вооруженные Силы находились на вершине своих военных успехов: в итоге только что закончившейся грандиозной Висла-Одерской операции полностью освобождена от фашистских войск территория Польши; окружена и уничтожается крупная группировка фашистов в Восточной Пруссии; одновременно на южном крыле фронта завершено уничтожение окруженного противника в Будапеште. Путь на Берлин с востока открыт, конец войны близок! В то же время союзные англо-американские армии, едва оправившиеся от удара, нанесенного по ним гитлеровскими войсками в декабре 1944 года в Арденнах, еще стоят на Рейне, в шестистах километрах от Берлина. Авторитет Советского Союза так велик, что руководители союзных держав вынуждены прислушиваться к каждому слову его представителей и считаться с их предложениями.

В этой обстановке основное внимание советской внешней политики приковано уже не столько к войне, сколько к проблемам послевоенного устройства Европы и всего мира. И скрытая борьба, суть которой легко угадывается за флером дипломатических переговоров, сосредоточена на вопросе о том, каким будет этот послевоенный мир и какую роль в нем станет играть победоносная страна социализма. Суровые ветры наступающей эры «холодной войны» уже веют над коалицией. Ведь всего лишь спустя месяц после конфе-

ренции в Крыму, принявшей согласованные решения и провозгласившей главным принципом послевоенной политики трех великих держав «единство в организации мира, как и в ведении войны», Черчилль запишет в своем секретном дневнике следующие слова: «Во-первых, Советская Россия стала смертельной угрозой для свободного мира; во-вторых, надо немедленно создать новый фронт против ее стремительного продвижения; в-третьих, этот фронт в Европе должен уходить возможно дальше на восток; в-четвертых, главная и подлинная цель англо-американских армий — Берлин... Наконец, и это главное — урегулирование между Западом и Востоком по всем основным вопросам, касающимся Европы, должно быть достигнуто до того, как армии демократии уйдут или западные союзники уступят какую-либо часть германской территории, которую они завоевали»*.

Так заблаговременно — еще задолго до печально известной фултонской речи — вырабатывается империалистическая программа антисоветской политики, знаменосцем которой вскоре станет Г. Трумэн, сменивший умершего 12 апреля 1945 года Ф. Рузвельта на посту президента США. Эта оборотная сторона межсоюзнических отношений конца войны остается за пределами содержания фильма. Однако общая тенденция поворота политики союзников в антисоветском направлении угадывается зрителем из сцены тайных переговоров Аллена Даллеса с фашистским генералом Вольфом в Швейцарии и из обмена репликами между Сталиным, Рузвельтом и Черчиллем в Ливадийском дворце по поводу информации об этих переговорах, полученной советской разведкой. И весомым предупреждением звучат с экрана заключающие сцену Крымской конференции слова советского Верховного Главнокомандующего: «Самое важное для сохранения длительного мира — это единство трех держав».

Не пройдет и года, как это единство окажется нарушенным нашими бывшими союзниками.

●

Особой оценки заслуживает показ в фильмах «Битва за Берлин» и «Последний штурм» процесса распада гитлеровского рейха и конца его главарей. «Последний штурм» обнажает предсмертные конвульсии фашистского верховного руководства, загнанного Советской Армией в тесное подземелье рейхсканцелярии. Надо отдать должное актерам Германской Демократической Республики Ф. Дицу, Х. Гизе, Г. М. Хеннебергу, Э. Тиде и другим, сумевшим создать впечатляющие образы Гитлера и его приспешников. Стоит отметить также, что в этих сценах отвратительных предсмертных конвульсий банды фашистских военных и политических преступников постановщику фильма не изменило чувство меры. И радостным пятном на фоне морального распада и падения фашистской верхушки выглядит наполненная юмором и оптимизмом эпизодическая сцена появления советского офицера-связиста (артист Л. Куравлев) в гитлеровском бункере, его случайная встреча с Геббельсом...

Сцены в бункере вскрывают чудовищный характер фашистского руководства, построенного на страхе, слепом подчинении и на полумистической вере в непогрешимость и сверхчеловеческие качества «фюрера». Невольно приходят на память слова, которыми западногерманский историк Вильгельм Шрамм, приписывающий успехи политики и стратегии Гитлера в начале войны его «демонической интуиции», характеризует последние дни фашистской верхушки: «Ужаснейшее в этом адском спектакле заключалось в том, что машина руководства функционировала до конца, подгоняемая, с одной стороны, боязнью перед последствиями отказа от командования и безвластия... с другой стороны, чувством лояльности по отношению к высшей государственной власти... верой, что фюрер должен еще иметь какую-то обоснованную надежду...»* Отсюда — бессмысленное в своем упорстве сопротивление до последнего человека, выполнение таких преступных приказов, как распоряжение о затоплении метрополитена, где

* У. Черчилль. Вторая мировая война. М., Воениздат, 1955, т. VI, стр. 434.

* Д. М. Проэктор. Агрессия и катастрофа. М., «Наука», 1968, стр. 601.

нашли смерть тысячи немецких женщин, детей и стариков, звериная ненависть и отчаяние преступников, взятых за горло железной рукой возмездия.

Обреченность фашизма, закономерность его позорного краха составляют неизбежный вывод, который делает зритель из финала киноэпопеи. Вместе с тем каждому становится ясно, что крах этот был отнюдь не автоматическим. Напротив, овладение фашистским логовом потребовало от советских воинов не только огромных усилий, но и тяжелых жертв. Нельзя забыть, что за период Берлинской операции, с 16 апреля по 8 мая 1945 года, войска 1-го и 2-го Белорусских и 1-го Украинского фронтов потеряли убитыми, ранеными и пропавшими без вести 304 887 человек. Кроме того, они потеряли 2156 танков и самоходно-артиллерийских установок, 1220 орудий и минометов, 527 самолетов. Для сравнения напомним, что потери англо-американских войск на всем Западном фронте за четыре месяца 1945 года составили 260 тысяч человек*.

Сотни тысяч советских воинов, спящих вечным сном в братских могилах на территории Берлина и его окрестностей, — такова цена заключительного акта великой драмы, завершившей освобождение германской столицы, а вместе с ней и всего немецкого народа от кровавой диктатуры фашизма.

* «История Великой Отечественной войны Советского Союза. 1941—1945». М., Воениздат, 1963, т. 5, стр. 289—290.

Зарубежная печать о цикле «Освобождение»

В отличие от «фильмов-гигантов», «супергигантов» и прочих разновидностей колоссов кинопродукции капиталистических стран, Советский Союз своим фильмом «Освобождение» дал прекрасный образец монументального кино. Контраст очевиден и разителен. «Освобождение»... дает нам правдивый исторический рассказ в поистине поражающих воображение масштабах. В нем мы видим закономерную победу сил справедливости, а не хаотическую игру апокалиптических сил. Перед нами строгая историческая перспектива. К своей творческой задаче создатели фильма «Освобождение» подошли с большой ответственностью и диалектически. На вопрос «как это все было?» они дают развернутый марксистский анализ исторических событий.

Фильм воссоздает прошлое с поразительным реализмом. Это одновременно и репортаж и высокохудожественное произведение. Это ответ буржуазным киноисториографам, рассматривающим войну как неиссякаемый источник всевозможных романтических авантюрных сюжетов. Это точное воспроизведение событий еще не законченной эпопеи, ибо фашизм еще жив. Фильм «Освобождение» — памятник величию простого человека, солдата, не крикливый и не помпезный, но полный политического и идеологического значения.

«Гранма», Гавана

●

О выдающихся качествах этого фильма говорит тот факт, что уже более 60 стран приобрело права на его демонстрацию. В «Освобождении» правдиво и ярко изображена драматическая эпоха в жизни советского и немецкого народов. Фильм Озерова отличается высокой моралью и принадлежит к выдающимся произведениям советской кинематографии. Он вызывает не только сострадание к бедствиям войны, но и вселяет в нас уверенность в будущем. Правдивое изображение исторических событий сделало фильм ценным документом эпохи.

«Дойче Фольксцайтунг», Берлин

●

Курская баталия воссоздана на экране поистине с невиданным доселе мастерством и размахом.

«Леттр франсэз», Париж

●

Наиболее впечатляющим зрелищем, которое мне довелось увидеть во время моего пребывания в Советском Союзе, был фильм режиссера Озерова «Освобождение» (первые два фильма). Я был настолько восхищен им, что ходил смотреть его дважды. Ведущие военачальники, как советские, так и немецкие, на экране очень похожи на реальных исторических личностей... Большое достоинство фильма состоит в том, что впервые нацистские генералы показаны реалистически, а не карикатурно. При этом нисколько не затушевана их звериная сущность.

«Канадиан трибьюн», Торонто

●

После просмотра картины, становится совершенно ясно, какая колоссальная исследовательская работа была проделана перед началом съемок. Режиссер Ю. Озеров был участником битвы под Курском, и это, несомненно, положительно сказалось на достоинствах фильма.

«Вэрайети», Нью-Йорк

●

Цикл фильмов режиссера Озерова принадлежит, безусловно, к числу самых значительных начинаний

●

Киноэпопея «Освобождение» показывает победу Советского Союза и разгром гитлеровского рейха как следствие полярно-противоположного общественного развития социалистического государства, с одной стороны, и государства террористической диктатуры монополистического капитала — с другой. «Не «военное счастье», не случайности привели Советскую Армию к блистательной победе. Разумеется, случайностей в ходе войны было немало, и они в какой-то степени влияли на вооруженную борьбу. Но конечный исход гигантской схватки был обусловлен рядом закономерностей. Важнейшие из них — преимущества экономической и политической организации социалистического общества, его передовой марксистско-ленинской идеологии»*. Германия понесла сокрушительное поражение не из-за ошибок отдельных генералов и даже не из-за сумасбродства Гитлера, а потому, что путь империалистических захватов, расовой ненависти, порабощения и истребления других народов неизбежно должен был привести ее к катастрофе. Советский Союз, вынесший на своих плечах главное бремя борьбы против фашизма, победил не потому, что его территория и людские резервы превосходили территорию и силы противника, а благодаря прогрессивной организации социалистического общества, морально-полити-

*«Великая Отечественная война Советского Союза. 1941—1945». Краткая история. М., Воениздат, 1970, стр. 568.

в области военно-исторического фильма. Режиссер старался дать как можно более широкую панораму решающего этапа второй мировой войны. Этот цикл фильмов можно сравнить разве что с многотомной литературно-документальной монографией, освещающей политические, военные и человеческие аспекты грандиозной темы.

В эпопеях подобного рода самым ценным их аспектом является выпуклая лепка человеческих характеров, показ человеческого достоинства людей, творящих историю, их великой многоликости.

Давая оценку фильму в целом, можно сказать, что создано произведение, которое, будучи новым словом в области исторического фильма, станет, без сомнения, предметом изучения и дискуссий.

«Фильм», Варшава

В июле 1970 года состоялась премьера фильма «Освобождение» в 15 кинотеатрах крупнейших городов Японии.

Общий сбор за один день составил 193 993 555 иен, посещаемость — 45396. Это очень хорошие цифры для первого дня показа.

Редакция журнала «Синэ-вийдж» попросила кинокритика Кадзуо Ямаду, директоров крупнейших кинотеатров (Сато, Нумату, Отакэ и Акияму) и управляющего кинопрокатной конторой «Сётику» Симакакэ высказать свои соображения о значении фильма Ю. Озерова. Ниже публикуются с некоторыми сокращениями выступления японских кинодеятелей.

Редакция. Хочется сказать об огромной достоверности изображенного на экране, верности фильма историческим фактам. Постановщикам удалось восстановить полную картину второй мировой войны на киноленте. И в этом отношении нам кажется, что как кинозрелище фильм имеет несомненные коммерческие качества. А как вы считаете, господин Сато?

Сато. Это зрелищный фильм, диапазон его действия огромен, и в этом отношении мне показалось, что советская кинематография совершила огромный скачок вперед.

Ямада. В фильме «Освобождение» тщательнейшим образом охвачен трехгодичный период, начиная с 1943 по 1945 год, то есть вторая половина второй мировой войны с того самого момента, когда начинали вырисовываться контуры ее исхода. Причем показаны не только сцены сражений, но и то, как стратегически и тактически мыслили руководители советского и немецкого штабов, как составляли они планы сражений. Кроме того, не обойдены в нем молчанием действия союзных войск, и особенно интересно то, что в повествовании фильма освещается ход событий в немецкой армии, показаны взаимоотношения немцев с Муссолини и внутреннее положение Италии в те годы и т. д.

Самой большой отличительной чертой этого фильма является то, что он с жадностью (если можно так выразиться) охватывает почти весь ход военных действий. Таким образом, он не просто дает глубокий анализ событий на каком-то из фронтов, но и повествует о гигантских масштабах всей второй мировой войны.

И еще одной большой отличительной чертой, в самую первую очередь бросающейся в глаза при просмотре фильма, является то, что помимо широкого охвата событий на фронтах в нем крупным планом показываются эпизоды сражений, рисующие то, что происходило в траншеях... Такое еще не пробовала осуществить ни одна другая страна, и в этом отношении фильм в буквальном смысле слова не имеет себе равных. Уже сам по себе подход к созданию этого фильма знаменателен. Поэтому мы с уверенностью можем рекомендовать его даже в школы как наглядное учебное пособие, потому что, в отличие от виденных нами до этого времени фильмов, эта киноработа очень точно придерживается истории и воспроизводит на огромном

ческому единству народа и его сплоченности вокруг Коммунистической партии, благодаря передовому характеру советского военного искусства, беззаветному героизму Советской Армии и всех трудящихся.

К этому выводу приводит «Освобождение» — самое серьезное и глубокое произведение киноискусства о Великой Отечественной войне из всех до сего времени показанных на экранах мира. Картин такого эпического размаха и такого большого идейного звучания кино до сих пор еще не создавало. Фильм можно с полным основанием назвать новым шагом в разработке истории Великой Отечественной войны средствами киноискусства. И не случайно, что картина эта появилась в период XXIV съезда КПСС, когда, как подчеркивалось в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду, «... преодоление последствий культа личности, а также субъективистских ошибок благотворно сказалось на общеполитической и прежде всего идеологической обстановке в стране»*.

Придавая серьезное значение правильному, объективному освещению истории нашего государства, партия призывает кинематографистов к созданию высокоидейных и правдивых художественных фильмов о минувшей войне, фильмов, во всем величии показывающих героические подвиги старшего поколения советских людей и призывающих новые поколения следовать примеру отцов.

«Освобождение» — достойный ответ на этот призыв.

*«Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 102.

кинополотне полностью всю вторую мировую войну. Кто просмотрит фильм, сможет ясно представить себе, какой была эта война. В «Освобождении» показано, как воевал весь мир, как в этих битвах умирали люди. В нем многосторонне и объемно рассказана правда о войне, и надо сказать, что помимо всего в нем проявляется блестящее и великолепное мастерство авторов. Фильм естествен, логика его бесспорна. Говоря о высоком документализме этого фильма, я бы сказал, что на экране — сама война.

Нумата. Я не преувеличиваю, говоря, что фильм «Освобождение» является долгожданным фильмом. Мне бы хотелось назвать фильм самым значительным военным фильмом, сделанным после последней войны. Фильм представляет собой грандиозную киноэпопею, не имеющую себе равных.

Советские кинематографисты хотели показать, что во второй мировой войне воевали не только Америка, Франция и Великобритания, что роль Советского Союза в этой войне была куда более важной и жертвы его куда более значительные. Они правы. Это действительно было так.

Отакэ. Я принял титанические масштабы фильма так, как преподносит их нам реклама: «Этот фильм создавал весь советский народ!» В сравнении с американскими фильмами чувствуешь, что в кульминационных сценах сказался советский национальный характер. В остальном, как говорили здесь до меня, фильм действительно имеет чрезвычайно высокие художественные качества.

Симакакэ. Фильм «Освобождение» — исторический документ, который едва ли можно воспроизвести вторично. Те, кто просмотрит весь этот фильм, сможет отчетливо представить себе исторические события во время второй мировой войны. Я думаю, что эта картина — чрезвычайно ценный материал для нынешнего молодого поколения, тем более что оно очень чутко воспринимает кинематографию. Поэтому с нашей стороны необходим доскональный анализ творческого замысла фильма и изучение возможности широкого рекламирования его. В настоящее время нами делаются все возможные усилия в этом направлении.

Сато. Думаю, что и по своим масштабам и по своему замыслу за двадцатипятилетнюю послевоенную историю кино это самый крупный, самый выдающийся фильм. Поэтому даже для тех японцев, которые привыкли к откровенно коммерческим американским лентам, этот фильм будет полезен. В свете современного политического и экономического положения Японии, когда идут оживленные дискуссии вокруг того, что Япония сейчас занимает второе место в мире по промышленному производству, поднимаются вопросы о безопасности страны и о самообороне, и отчетливо понимаешь, что фильм крайне необходимо показать не тем, кто испытал на собственной шкуре войну и все ее ужасы, а тем, кто вообще ничего о ней не знает, не знает ни Муссолини, ни Гитлера...— то есть нашему молодому поколению.

И поскольку в фильме «Освобождение» сохраняется объективная достоверность, воскрешается истинный ход исторического процесса, а в школьном воспитании последнего времени очень хромают занятия по истории, вследствие чего у многих молодых людей знания в этой области довольно относительные, то им просто необходимо посмотреть этот фильм, чтобы понять, на фоне каких всемирно-исторических событий существует сегодняшняя Япония.

«Синэ-ви-эйдж», Токио

Медали имени А. П. Довженко

В целях поощрения кинематографистов, работающих над произведениями на героико-патриотическую тему, Совет Министров СССР принял постановление об утверждении одной золотой и трех серебряных медалей имени выдающегося советского режиссера А. П. Довженко.

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР и Главное Политическое Управление Советской Армии и Военно-Морского Флота приняли решение о награждении золотой медалью имени А. П. Довженко **Ю. И. Солнцевой** за пропаганду творчества А. П. Довженко и за создание героико-патриотических фильмов по его сценариям.

Серебряными медалями имени А. П. Довженко награждены:

Е. И. Вермишева (режиссер), **А. С. Истомин** (оператор), **И. Н. Бганцев** (оператор) — за создание фильма «...И выросли сыновья» (ЦСДФ).

А. Н. Рыбаков (автор сценария), **И. В. Шатров** (режиссер) — за фильм «Минута молчания» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького).

М. С. Бегалин (режиссер), **Н. У. Аринбасарова** (актриса) — за фильм «Песнь о Маншук» («Казахфильм»).

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Невестка»
«Порыв»
«Горизонт»

Характер и обстоятельства

Ан. Вартанов

«Невестка». Сценарий Ходжакули и Ходжаберды Нарлиевых. Постановка Хождакули Нарлиева. Оператор А. Иванов. Художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор И. Аннахалов. «Туркменфильм», 1971.

Уже первый кадр этого фильма непривычностью своей способен удивить зрителя. На ослепительно-желтом песке пустыни горит красновато-желтым огнем костерок, над ним на треноге висит чайник, а поодаль лежит зарытый в песке старик — возле его головы хлопочет женщина. Долго длится эта безмолвная сцена. Зритель не сразу даже понимает, в каком направлении — зловещем или добром — воспринимать ему увиденное. Затем, когда старик выбирается с помощью женщины из-под песка, надевает белоснежную полотняную рубашку, снимает халат, накинутый на несколько длинных хворостин, составленных вместе и напоминающих походную палатку, пьет тут же заваренный чай, мы понимаем, что присутствовали при заурядном событии, при сеансе лечения радикулита.

Парадоксальное начало картины режиссера Ходжакули Нарлиева «Невестка», снятой на «Туркменфильме», позволяет ожидать в дальнейшем одно из тех произведений, что получили в последние годы наименование «странного» кинематографа, где каждый кадр — ребус, где пластика находится в сложном контрапункте со смыслом, где персонажи не столько существуют на экране, сколько обозначают это существование. Скажу сразу же, что картина Нарлиева вовсе не относится к описанному выше типу произведений, в ней нет ничего экстравагантного, она скорее традиционна, чем нова. И вместе с тем начальные кадры, столь неожиданные и странные, не только не чужеродны фильму в целом, но даже в определенной мере являют его эстетическую программу.

Как понять это противоречие? Пусть фильм начинается странно, но если его последующее течение этой странности не подтверждает, то почему же такое начало я считаю характерным для картины в целом?

Прежде чем объясниться по поводу возникшего недоразумения, прежде чем перейти к анализу кинематографической образности, составляющей особенности этой ленты, хочу обратить внимание на несколько обстоятельств скорее фактического, нежели эстетического свойства.

«Невестка». Огулькейик — М. Аймедова, старик — Х. Овезгеленов

Фильм «Невестка» — дебют кинорежиссера Нарлиева, который ранее достаточно работал в кино в качестве оператора. Он снимал картины вместе с интереснейшим режиссером Булатом Мансуровым. Связь с прошлыми своими работами у Нарлиева чувствуется постоянно. Не следует, впрочем, думать, что эта связь может быть названа лишь коротко: следование уже достигнутому. Нет, нередко чувствуется, что Нарлиев, будто зная, как ту или иную сцену снял бы Мансуров, делает ее намеренно по-другому, по-своему. Однако и в таком отталкивании, в нахождении своего собственного пути постоянно ощущается живое отношение Нарлиева к творчеству своего коллеги, к манере его мышления на экране, к способу кинематографического повествования.

Взявшись впервые за постановку фильма, Хаджикули Нарлиев решился поставить перед собой и другую трудную задачу — написать сценарий картины. В этой работе он стремился, чтобы «Невестка» с полным правом рассматривалась как его авторская вещь, в которой все — от темы до нюансов изобразительного строя — служило бы свидетельством его художественных пристрастий, его отношения к жизни, к ее проблемам.

Режиссер-дебютант, решивший непременно написать для себя сценарий, остановился при этом на теме, не раз и не два использованной в фильмах последних лет. Это тема чувств женщины, продолжающей в послевоенное время ждать своего любимого, не вернувшегося с фронта. Тема ее судьбы среди людей, чужих и близких. Следует заметить, что у некоторых авторов фильмов эта тема, звучавшая слишком уж ригористически, постепенно стала терять черты подлинности, обретая почти что символический смысл. Когда мы видим на экране молодую, красивую, полную

сил женщину, которая — как бы в укор живым — и мыслями своими и чувствами обращена лишь в прошлое, начинает казаться, что героиня фильма более озабочена стремлением преподать нам урок верности, нежели желанием жить этим чувством.

Первое мое ощущение и от этого фильма было именно таким: зачем, думал я, автор поставил перед своей героиней препятствие, которое она не может — да и не хочет — преодолеть? Зачем он отрезает ей все пути к достижению нового счастья, зачем обрекает ее жить чужими радостями и заботами, чужой жизнью?! Позиция автора, который во всем остальном не навязывает зрителям своих мнений, ведет повествование весьма тактично, немногословно, — здесь, в этом вопросе, становится воинственной и недвусмысленной. В нескольких сценах — и там, где к героине фильма приезжает ее брат и говорит, что отец просит ее вернуться домой, что ее сватают, и там, где этот же разговор с нею затевает ее свекор, и в финале, когда героиня нянчит чужого ребенка и испытывает от этого горькую радость — ведь она лишена радости материнства,— Нарлиев подчеркивает, что его героиня сделала свой выбор и не отойдет от него ни на иоту.

Сначала упорство героини фильма (и, естественно, автора) вызывает противодействие. Невольно думаешь, что Огулькейик не волей жизни, а волей автора находится под магическим воздействием постоянных видений, в которых ей представляется ее муж Мурад, будто бы вернувшийся с фронта живым, празднующим с нею свое возвращение и т. д. Но затем, чем более вживаешься в этот характер, чем больше понимаешь конкретные условия существования, в которых она находится, тем яснее становится, что позиция Огулькейик не самоотрешение и не поза в назидание окружающим. В отличие от тех героинь, которые в других фильмах проносили свою верность павшему воину только лишь как нравственную позицию, героиня «Невестки» принимает решения, мотивированные и чувствами и жизненной необходимостью. Действие фильма происходит далеко в пустыне, где живет Огулькейик вдвоем со своим старым свекром, пастухом, и она дорога ему не только как память о погибшем сыне, она нужна как хозяйка в доме, как помощница в нелегком труде, как терпеливый лекарь.

Да, так уж сложилась жизнь. И отказ вернуться в отчий дом в устах Огулькейик звучит не только верностью памяти Мурада, но и необходимостью быть рядом со свекром, поддерживать его, помогать. Надо сказать, что такой поворот темы в самом сценарии не предусматривался. Нарлиеву, когда он начинал картину, казалось, что тема верности Мураду достаточно сильна, чтобы определять развитие всего сюжета. Но в процессе экранного воплощения убедительно заявили о себе сила жизненной конкретности характера героини и правда тех обстоятельств, в которых она, Огулькейик, находится. И вопреки авторской воле (как не вспомнить тут высказывание Пушкина о своенравном поведении Татьяны Лариной!), и героиня и мы, зрители, проникаемся чувством необходимости жить здесь, в пустыне, рядом со стариком, делать то, что Огулькейик привыкла делать годами.

Такова уж сила искусства, что оно — будучи достоверным, жизненно убедительным — само, помимо слов и авторских мотивировок, воздействует на наши представления о происходящем, дает нам нужные для формирования выводов материалы. Любовное, я бы сказал трепетное, повествование о каждодневных событиях, о делах Огулькейик и ее свекра на пустынной земле оказывается много убедительнее и художественно свежее, нежели кадры-воспоминания о Мураде. Последние, надо заметить, являются наиболее слабым местом картины. Сделанные ничуть не самостоятельно, в духе тех фильмов, о которых шла уже речь, они призваны скорее обозначить направление чувств героини, нежели показать их во всей глубине. Эпизоды воспоминаний стали слишком подробной — а посему и ненужной в лаконичном по своему художественному языку фильме — иллюстрацией, целью которой было раскрыть происходящее в душе героини. Как всякая конкретизация (а в кино с его реализмом в особенности) эмоций, иллюстрация эта, по существу, плохо выполнила

«Невестка». Старик — Х. Овезгеленов. Огулькейик — М. Аймедова

свою задачу. Зрителя, оценившего неповторимость характера Огулькейик, коробит стереотипность ее представлений о счастливой встрече с любимым. Да и сам любимый, надо сказать, напоминает собой персонажа, только что сошедшего с плакатной картинки.

Сравнение Мурада со свекром явно не в пользу первого. И дело тут не в том, что старый пастух хорошо сыгран актером (это лучшая роль в фильме, исполненная Х. Овезгеленовым). Старик всей своей жизнью, каждым шагом своим накрепко соединен с песками пустыни, с многотысячными отарами овец, с обжитой кибиткой, с колодцем, возле которого собирается два раза в день все живое. А поскольку в фильме пласт, связанный с конкретными наблюдениями, с рассказом о каждодневной жизни, оказывается воплощенным много ярче, нежели то, что является в нем плодом общих рассуждений,— такова уж индивидуальность Нарлиева как художника,— то и жизненная достоверность образа старика стала много убедительнее несколько абстрактного характера Мурада.

Для меня, надо сказать, в сопоставлении этих двух сюжетных линий видится нечто большее, нежели только элемент драматургии. Здесь именно, мне кажется, проходит водораздел между тем, что стало для фильма «своим», и тем, что считается общепринятым, между живым и надуманным, между уходящим в глубинные слои национальной культуры и бродячей по студиям всей страны кинематографической модой. Режиссер неоднократно в своем фильме обращается к показу народных обычаев и представлений. Даже в тех случаях, когда они связаны скорее с предрассудками, как, скажем, обычай прогонять овец через огонь, дабы испугом очистить их от возможной заразы, или стрельба из ружья как средство помочь беременной разродиться,— автор показывает их без тени карикатуры, пожалуй, даже любовно, как бы желая сказать: таков уж мой народ, таковы его обычаи, не спешите делать выводы, лучше посмотрите, как это бывает в жизни. Народные обычаи, принадлежности быта, приметы — все это показано без снисходительной усмешки познавшего все премудрости XX века кинематографиста и без апологии собирателя этнографических реликвий. Основной критерий тут, как, впрочем, и в неожиданном повороте главной темы верности,— в самом характере жизни, в ее течении, в том, насколько прочно связаны все эти мотивы с повседневностью двух обитателей представленного на экране уголка пустыни.

То, что в фильме фактически два действующих лица — старик и Огулькейик, — обстоя-

тельство чрезвычайной важности для решения многих художественных проблем, начиная, как я уже говорил, с мотивировки настойчивого решения Огулькейик остаться при свекре и кончая немногословностью диалога.

Старый свекор и Огулькейик так долго живут вместе, что они научились без слов понимать друг друга, тем более что в основном события каждого дня повторяют происходившее и вчера, и позавчера, и месяц назад, а напряженная, тяжелая работа не любит, чтобы ее сопровождали рассуждениями.

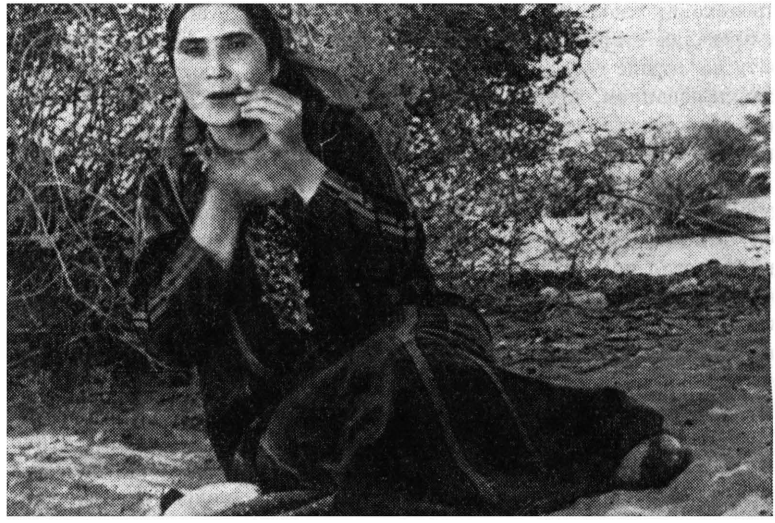
Отношения между героями складываются вроде бы лишь «по пути» их каждодневных дел, и, как заведено у них, в молчаливой, сосредоточенной обстановке. Даже когда старик начинает ревновать Огулькейик к случайно оказавшемуся в пустыне человеку, он ничем не выдает своих чувств. Как обычно, он отправляется от кибитки в пески, но, замечаем мы, он идет по следам Огулькейик и «того» мужчины. И лишь в тот момент, когда следы эти расходятся, старик, будто случайно, потому что его маршрут тому причиной, сворачивает в сторону. И впрямь: этот неутомимый труженик не шел сюда с единственной целью проследить свою невестку, он, как обычно, что-то делал необходимое, важное для себя.

Психологически наиболее яркие и глубокие сцены фильма — те, в которых участвуют двое. Однако, и это прекрасно понимал режиссер, произведение с двумя героями да еще на фоне монотонного пейзажа пустыни трудно будет восприниматься зрительным залом. Автор в поисках дополнений к этой паре во второй половине фильма вводит в действие помощника старика, Назара, с его семьей. Рядом с одной кибиткой возникает еще одна, а вместе с ней возникают и новые драматургические мотивы в фильме. Огулькейик вроде бы уже не очень нужна своему свекру: у него теперь есть помощник, он не будет страдать от одиночества. Но вместе с этими внешними осложнениями появляются и внутренние: на глазах Огулькейик разворачивается чужое семейное счастье.

Жена Назара рожает второго ребенка. Жажда материнства в героине фильма, пожалуй, не менее сильна, нежели мечта о любви и верность погибшему мужу. В ряде сцен, не называя (такова уж, как я говорил, сдержанная манера Нарлиева) вещи своими именами, автор фильма показывает сложные эмоции Огулькейик, продиктованные материнским инстинктом. Одно такое место — по кинематографической оркестровке, несомненно, лучшее во всей картине — хочу напомнить. Это та сцена ранней весны, когда вслед за превосходными, напоенными свежестью и влагой пейзажами показывается рождение ягнят. Радость Огулькейик, ее забота о новорожденных, красота великого акта возникновения новой жизни — все сделано в фильме возвышенно и ярко. Но за сценой рождения следуют другие сцены, увы, необходимые всюду, где разводят каракулевые породы овец. Шумная, деловая и по-своему закономерная сцена забоя ягнят воспринимается героиней как трагедия. Прелесть этой сцены заключается в контрапункте: мужчины-овцеводы лихо делают свое дело; в ритме сцены, в светлых весенних пейзажах, в радостном лае мечущихся собак, одуревших от запаха крови, — во всем чувствуется праздник. И только одна Огулькейик — не потому, что она не привыкла видеть, как забивают баранов, — переживает, спрятавшись в кибитку: это в ней убивают святые материнские чувства!

После этой очень сильной сцены финал фильма выглядит менее убедительно. Огулькейик нянчится с новорожденным сыном Назара, сооружает для него люльку, поет колыбельную, называет Мурадом. Празднично показан восход солнца над пустыней, снова по ней (в грезах Огулькейик, конечно) шагает Мурад, едет на своем ослике старик. Одним словом, идиллия, в которой все линии сюжета — и верность Мураду, и жажда материнства, и отношения со свекром, и любовь к земле — сведены воедино. Однако соединение тут происходит в некотором роде внешнее. Все названо, все поставлено в монтажный ряд, но от этого еще не стал целостным кинематографический образ, не обрел изобразительной достоверности и убедительности.

Надо сказать, что у Нарлиева, недавнего



«Невестка». Огулькейик — М. Аймедова

оператора, изобразительный строй — не простое средство оптической фиксации сюжета, как это нередко бывает, — но один из самых важных образных пластов фильма. В каждой из сцен те или иные аспекты содержания оказываются воплощенными прежде всего средствами изображения. Скажем, в драматической сцене, где многотысячной отаре овец грозит чума, появляется сопутствующая и углубляющая первую тему, не менее драматическая угроза безводья. Старик выплескивает на землю воду из колодца, и она мгновенно, на наших глазах, поглощается пустыней — место, еще только что бывшее мокрым, вдруг оказывается в точности таким же, как и все вокруг в пустыне, без единого признака влаги. Эти светлеющие от коричневого к желтому пятна на земле сделаны операторски безупречно, и, что особенно важно, они драматургически и режиссерски осмыслены как образ могучей, безжалостной к человеку пустыни.

Впрочем, для автора, прекрасно знающего пустыню и не боящегося ее, она всякий раз выглядит по-иному. Летом она ослепительно-желтая, бескрайняя, гладкая, словно лакированная, зимой же — белесо-серая, будто съежившаяся, ищущая тепла у человека. Пейзажи в фильме поразительно красивы, но достоинства их не ограничиваются этим. Главное все же состоит в том, что каждый раз автор иначе смотрит на пустыню — взглядом, который передает состояние героев, воспринимающих ее. В драматических сценах пустыня либо страшна в своей безжалостности, либо безразлична к человеку. В воспоминаниях о Мураде она приветлива и покорна. В сценах повседневного труда она обжита и даже не так уж велика (впечатление, достигаемое с помощью определенной оптики и ракурсов).

Пустыня в фильме стала третьим главным героем. Прекрасно понимая, что и целостность этого «героя», и стилистика киноповествования, и, наконец, художественные пристрастия автора — все обусловило определенную интерпретацию образа пустыни в произведении, я все же в течение всего просмотра — да и после, думая над картиной,— не смог избавиться от одного недоумения. Состояло оно вот в чем: автор картины сумел старый, уже успевший стать чуть ли не штампом сюжетный мотив рассказать по-иному, глубоко и жизненно достоверно. Он наполнил новым нравственным содержанием те характеры и обстоятельства, которые — признаться — казались уже скорее символами темы. И вместе со всем этим в показе окружения, атмосферы, в которой

происходит главный конфликт, автор остался в пределах старых приемов. Он решил показать на экране события в их «очищенном», дистиллированном, что ли, виде: пустыня дана как неизменная вечная сила, скрадывающая в своих просторах все временные координаты.

Примерно четверть фильма проходит, а зритель не может определить время действия: что это — начало века, довоенные годы или наши дни? Я стал искать в картине косвенные признаки времени: предметы быта, материальной культуры и т. д. — и очень нескоро нашел один такой штрих, который облегчил мою задачу. Это был старенький грузовичок модели «ЗИС-5», который выпускался до войны и доживал свои дни в первые послевоенные годы. Но появившийся несколько позже современный насос-ветряк заставил усомниться в справедливости первоначальной датировки. Каждый знает, что в первые послевоенные годы мы не были столь богаты, чтобы на колодец в пустыне ставить ветровой двигатель.

Было бы неверным понять смысл моего замечания как желание видеть в этой картине сцены многолюдных колхозных собраний и слышать цифры выполнения годового плана по сдаче каракуля. Но для полного раскрытия темы, для воплощения того замысла, которым одержим автор, совершенно необходим был в фильме образ времени, ибо неоспоримо, что главная мысль произведения оказывается осуществленной лишь в точном образном осмыслении временной дистанции. Согласитесь, что и отношения Огулькейик со свекром, и ее мечты о Мураде, и ее жажда материнства будут в чем-то иными, если действие фильма датируется 1945, 1960, 1970 годом. И течение времени в такого рода картине должно быть не просто обозначено, но и реально прослежено, включено в содержательный и образный контекст. Иначе история Огулькейик и ее свекра оказывается словно изолированной от событий, характеризующих нашу современность, от того, что происходит далеко за пределами небольшого клочка пустыни.

Следует заметить, что временная неконкретность, присущая картине, во многом усложняет задачи, стоящие перед актрисой Майей Аймедовой, исполнительницей роли Огулькейик. И внешний облик ее героини и внутреннее состояние, конечно же, прямо зависят от того, сколько лет прошло с того момента, когда она рассталась с Мурадом. Молодая актриса сумела с честью выйти из нелегкого испытания. Она превосходно ведет все сцены, где требуется показать привычку к дому, выработанный многими годами автоматизм действий, внутренний такт в отношениях со свекром. Вместе с тем актриса подчеркивает, что годы, прошедшие после расставания, не притупили остроты ее чувств, не сделали воспоминания о любимом далеким фактом биографии.

В самой первой сцене фильма ракурсом, освещением, оптикой достигается эффект красивого, но не очень большого желто-белого ковра, расстеленного на земле и ставшего свидетелем тех странных событий, которые тут происходят. Неожиданность, остраненность событий в этом случае и их привычность, будничность — в других являются теми полюсами, меж которыми происходит развитие фильма.

Начальная сцена, на мой взгляд, лучше любой другой вбирает в себя все важнейшие стороны фильма: и его содержания и стилистики. Два главных героя, их взаимоотношения, их немногословность, умение быстро и ловко работать, само место действия — все представлено емко, сжато, точно. И вместе с тем в этой начальной сцене задана мера точности и одновременно эмоциональной наполненности кинематографического языка.

Сцена эта казалась нам непонятной и странной лишь потому, что она стоит в начале, когда мы еще не знаем героев фильма, их характеров, когда мы еще не привыкли к той среде, в которой живут и действуют Огулькейик и старик. Но вспоминая эту сцену, мы понимаем ее значение и ее место в целом, ощущаем заложенную в ней доминанту произведения, его художественное своеобразие. Будь у режиссера-дебютанта в фильме только одна такая яркая сцена — это уже позволило бы приветствовать его с удачным началом, а у Нарлиева в картине подобной силы сцен немало. Это многое обещает в будущем.

Проблема и ее «кинематографическое обрамление»

Л. Ягункова

«П о р ы в». Сценарий С. Мухамедова, У. Назарова, Д. Василиу. Постановка У. Назарова. Оператор А. Исмаилов. Художник В. Добрин. Композитор Б. Умиджанов. Звукооператор Е. Шацкий. «Узбекфильм», 1971.

Несколько лет назад в Ташкенте молодой режиссер со студии документальных фильмов рассказывал мне, что хочет сделать научно-популярную картину о болезнях хлопчатника. О вилте, в частности. Вилт — это производное от английского to vilt — вянуть. В августе здоровый, казалось бы, куст начинает сохнуть. Половина посевов гибнет. Проблемой вилта занимаются ученые, но судьба урожая пока целиком в руках практиков: рачительный хозяин чаще всего прибегает к севообороту, к освоению новых посевных площадей...

Каюсь, я слушала не очень внимательно: слишком уж обильно сыпались на меня то цифры, то незнакомые термины. И конечно же, стыдно сейчас за банальную фразу, которой я попыталась искупить свою невнимательность: «Ну что ж, предмет вы знаете досконально, думаю, ваша картина с интересом будет встречена хлопкоробами...»

— С интересом-то с интересом,— хмыкнул он.— А вот вам-то не очень интересно... Эх, вы... За этим вилтом грандиозные общественные проблемы! Вот о чем надо думать художникам, вот о чем надо фильмы ставить а не сказочки всякие...— он покосился на афишу новой картины, где некий средневековый богатырь, мечом разрубая скалу, высвобождал из заточения вполне современного облика красавицу в сапожках и шальварах.

Оставим категоричность на совести молодого режиссера. Но ведь и в самом деле, разве редко художественный кинематограф проблемы острые, злободневные, впрямую связанные с нуждами и потребностями нашего практического существования, легко перепоручает журналистике, публицистике, даже художественной литературе. В кино даже существует некое предубеждение против «специальных» вопросов — их еще называют «производственными»,— считается, что они представляют интерес только в компетентной аудитории, искусство же, как известно, служит зрителю массовому.

И тем не менее, уровень современного кинематографа позволяет утвердительно ответить на вопрос, могут ли практические проблемы стать предметом художественного исследования. Критику нет необходимости это доказывать. Художник, свободно владеющий материалом, может за «специальным вопросом» рассмотреть суть реальных проблем действительности, прибегая при этом и к художественной условности — исходя из презумпции, что существо затронутой проблемы зрителю ясно настолько, что нет смысла на нем подробно останавливаться.

Вспомним хотя бы фильм Ю. Райзмана и Е. Габриловича «Твой современник». Специальный вопрос решают герои этого фильма, а ведь с какой глубиной и масштабностью авторы раскрывают не только нравственные, но и социальные конфликты нашей жизни! Мы оказались в сфере «производственных отношений», и стало ясно, что эти отношения могут по-настоящему захватить зрителя, которому вполне хватило минимума «производственной» информации, чтобы почувствовать себя вполне компетентным. Смело можно утверждать, что фильмы такого рода привлекают публику, дают ей необходимую социальную ориентацию, вводят как бы в курс самых актуальных проблем современности. И не удивительно, что на всех зрительских конкурсах, проводимых киноведами и социологами, «Твой современник» неизменно занимал одно из первых мест. Цифры проката, со своей стороны, подтверждают его огромную популярность.

Но отмечая успех «Твоего современника», нельзя не заметить, что в сегодняшнем кинематографе фильм стоит как бы особняком.

Обращение к специальным вопросам, позволяющим толковать крупные социальные проблемы, пока еще не заняло подобающего места на экране. Вот почему появление всякой картины, тяготеющей к этому проблемному направлению, не может пройти незамеченным.

Фильм «Порыв», поставленный У. Назаровым на студии «Узбекфильм», затрагивает именно те проблемы, которые виделись моему собеседнику-режиссеру, рассказывавшему о загадочном вилте. Разумеется, никаких рецептов на этот счет авторы не дают: фильм вызван к жизни интересом не к вилту, как таковому, а намерением обсудить некоторые из первоочередных общественных задач и серьезных социальных явлений. Само название его, не вполне точно характеризуя содержание, красноречивее всего говорит о мироощущении авторов. С таким же успехом можно было бы назвать фильм словом «дерзание» или «поиск» — это, пожалуй, даже точнее определило бы происходящее на экране. Авторы дерзают проникать в сущность нравственных и социальных конфликтов сегодняшнего дня; они порываются, хотя и не всегда преуспевают в своем порыве, изображать жизнь в ее сложности и многоплановости.

Озабоченные своим делом — выискиванием новых посевных площадей, не зараженных вилтом, и при этом неизбежно сталкиваясь, конфликтуя, пересматривая отношения — герои фильма занимаются не просто повседневной «текучкой», но решают вопросы большой общегосударственной важности. Можно сказать, что создатели картины непосредственно откликаются на актуальные задачи, поставленные XXIV съездом КПСС перед работниками сельского хозяйства. «Расширение мелиорированных земель и введение севооборотов в Средней Азии и прежде всего в Узбекистане, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии,— позволит увеличить производство такой ценной и необходимой для страны культуры, как хлопок».

Одним словом, серьезность намерений и понимание задач, выдвигаемых самим временем,— налицо.

Налицо и другое: понимание, что искусство может подойти к осмыслению этих проблем только через человека, через анализ психологии людей, занятых решением новых задач, выдвинутых перед страной новым этапом ее развития.

Таким образом, перед нами фильм, адресованный к самой широкой аудитории. Успех его могло обеспечить лишь убеждение, что обе стороны — и создатели картины и публика — одинаково горячо и заинтересованно примут к сердцу заботы героев. Но разговор о том — впереди.

События, о которых идет повествование в фильме У. Назарова, остры и драматичны. Толковый молодой председатель Ядгар решает, не откладывая, перейти на севооборот — это единственный способ справиться с вилтом и поднять урожай. Но для начала приходится пойти на большие потери: перепахать уже засеянное хлопковое поле. Ну, а чтобы не потерять урожай и выполнить текущий годовой план по хлопку, Ядгар, человек горячий, склонный к решениям крайним, не всегда всесторонне подготовленным и, главное, еще не научившийся работать с людьми, опираться на поддержку коллектива, пускается на крайность: где уговорами, а где и силой возвращает колхозу общественные земли, много лет назад перешедшие в частное пользование. Земли, давным-давно разгороженные, обнесенные дувалами, обжитые, даже засаженные садами. Осторожный, многоопытный агроном Джаббаров отнюдь не сторонник таких радикальных мер: он, знающий силу десятилетиями сложившихся предрассудков и внутренне как бы капитулировавший перед ними, уже не верящий в изменение сложившихся в колхозе порядков, предостерегает председателя. Однако Ядгар не склонен внимать предостережениям: он твердо убежден, что крутые меры не рассорят его с народом. Что из того, что местные заправилы, вроде нечистого на руку бригадира Ермата Наркузиева, и обмороченные им простаки, вроде многодетного Алима, вставляют палки в колеса; зато молодежь — брат того же Алима и жена агронома, славная Манзура, горой стоят за председате-

Борис Андреев

Фото А. Гершберга

Василий Лановой

Фото В. Кречета

Людмила Чурсина

Фото И. Гневашева

Евгений Киндинов *Фото А. Гершберга*

«Порыв». Манзура — Г. Джамилова, Джаббаров — Х. Умаров

ля, за начатое им новое дело. И все-таки оппозиция агронома смущает и тяготит Ядгара. Он предпочел бы иметь дело с таким же энергичным, решительным, не знающим колебаний человеком, как он сам. Разобраться же в подоплеке колебаний агронома у председателя попросту нет времени. В итоге назревает разрыв — агроном подает заявление об уходе.

Изображая взаимоотношения Ядгара и Джаббарова, авторы фильма затрагивают один из важных общественных вопросов — вопрос о стиле и методах руководства. Они находят ситуации, в которых сама постановка этого вопроса становится чрезвычайно острой, а решение его могло бы стать особенно ярким и выразительным. Они противопоставляют характеры крупные, выразительные, по-своему отражающие разные стороны нашей современности. Нравственный конфликт, возникший в фильме, спор между председателем и агрономом, каждый из которых наделен крутым, сложным характером, складывающимся не из одних недостатков или, наоборот, из одних достоинств, а из трудного контрастного их переплетения, не выдуманы, а прямо взяты из реальных жизненных противоречий.

Вот одна из ключевых для понимания смысла фильма сцен.

Колхоз возвращает себе свои законные угодья, много лет назад отданные в распоряжение индивидуальных хозяйств. Трактор приближается к дувалу, за которым находится участок многодетного Алима. В общем-то тихий, безобидный малый, Алим вне себя от ярости. Как, посягать на его землю, на его сад, на его труды! Мало того — за рулем трактора сидит его родной брат, мальчишка, не почитающий старших! С проклятиями Алим вытаскивает его из кабины. И тогда за руль садится сам председатель. Алиму остается только одно: грудью загородить злосчастный дувал. Но на председателя такие штучки не действуют. Отчаянные крики алимовой жены, которой вторит перепуганная ребятня, председателю тоже нипочем. Он налегает на руль, и опозоренный Алим на четвереньках уползает из-под самых гусениц. Но в стороне стоят люди и смотрят, смотрят на происходящее явно неодобрительно. Среди них и агроном. А жена Алима все отчаяннее причитает, а ребенок все надрывнее кричит в люльке под деревом. И тогда агроном широким шагом направляется к ним. Он подходит как мужчина, как глава этой словно бы осиротевшей семьи. Без лишних слов отвязывает люльку, и разъяренной женщине не остается

«Порыв». Манзура — Г. Джамилова, Ядгар — У. Алиходжаев

ничего другого, как подхватить на руки плачущего малыша. «Идите, нечего тут спектакль устраивать»,— в сердцах прикрикивает агроном, по-отечески строго подгоняя как-то вдруг сразу успокоившихся ребятишек. Дети послушно убегают; они уже не видят, как рушится дувал, как валятся с корнями вывороченные деревья и как перепахивает их землю трактор председателя...

Председатель деятелен, но горяч, склонен командовать там, где надо действовать убеждением, воспитательными мерами. Агроном осторожен, мудр, но утомлен разочарованиями, оппортунистичен, робок. Председатель не щадит чужого достоинства. Для агронома — унижение ближнего — все равно что собственное унижение. Воображение спешит дорисовать образы главных героев, за которыми явственно проступают контуры значимого общественного явления. И тогда с особой силой начинаешь ощущать всю сложность жизни, всю остроту взаимодействия общественных и личных конфликтов в ней.

Вглядись авторы попристальней в своих героев, углубись в дальнейшую разработку их характеров — и все повествование приобрело бы истинную глубину. Сопоставление двух людей, двух непохожих индивидуальностей всегда интересно; ну а если мотивы их столкновения лежат в сфере общественных интересов, то такое сопоставление интересно вдвойне. Видимо, авторам стоило довериться этому интересу и не осложнять отношения героев пресловутым «лирическим треугольником».

Собственно говоря, «треугольника» в общепринятом смысле этого слова в фильме и нет. Есть легкая, едва уловимая симпатия, возникающая между Ядгаром и женой агронома, есть бурная, но не обоснованная ревность Джаббарова. И все-таки несмотря на то, что авторы фильма попытались смягчить акценты, ревность входит в картину как самостоятельная тема. В этом сказывается недоверие к зрителю, который-де не сможет увлечься фильмом без обычной, традиционной интриги.

Уделив слишком много места взаимоотношениям Ядгара и Манзуры, авторы фильма потеряли метраж, необходимый для анализа отношений, складывающихся в колхозе, скомкали их, недоговорили о самом главном. Обыкновенная ревность, в которую вылились взаимоотношения председателя и агронома, словно бы заслонила суть конфликта. Героям стало не о чем говорить. И тут оказалось, что кроме них продолжать начатый ответственный и серьезный разговор в общем-то и некому.

Знакомство с главными героями в конце концов наводит на мысль о том, что некие

«Порыв». Сабиров — Н. Рахимов, Ядгар — У. Алиходжаев

очень существенные мотивы их поведения, и прежде всего мотив человеческой ответственности за себя, за порученное дело, остались непроработанными. Невольно думаешь и о другом: что фильму, говоря попросту, не хватает людей, тех самых людей, которые сажают хлопок. Бегло, «общим планом» видим мы их в сцене производственного собрания, сцене, в значительной степени «выстроенной», схематичной. Сколько раз бывало это на экране: выступает положительный герой, потом отрицательный, завязывается спор, к спорящим с обеих сторон примыкают еще по два-три голоса. Выстраивая подобные сцены, авторы всегда стремятся поднять накал, что называется, «повысить градус». Но ведь известно, что высокий градус создает не запальчивость спорящих, а существо обсуждаемого вопроса. Собрание может бушевать, ломать стулья, а зритель останется равнодушным, если ему не дано погрузиться в суть дела, проникнуться пониманием происходящего, сочувствием к заботам героев.

Нравственный и социальный конфликт, возникший в одном узбекском колхозе,— достойный предмет для художественного киноисследования. Но авторы, повторяю, как бы не до конца поверили в его притягательную силу для зрителя и пустились на другие сюжетные уловки, что в известной степени все же обесценило воплощение серьезного замысла.

...Фильм начинается так: ночь, дорога, лихорадочный бег фар. Остановилась машина, с натугой тяжело открылась дверца — и на дорогу мешком вывалился человек. Камера «подошла» к нему поближе, и мы увидели — на спине лежащего человека медленно расплывается кровавое пятно. Этакое «обещающее» начало! Честно говоря, у критика был соблазн: начать эту рецензию риторическим вопросом: «детектив?» Но в детективном антураже, в лихорадочном движении света, наконец, в крупном плане жуткой ножевой раны, заслоняющей экран, сразу же почудилось нечто условное, едва ли не пародийное. В дальнейшем оказалось, что авторы фильма пытаются свести воедино две противоположные зрительские установки, показав все происходящее как бы в ходе следствия, которое ведет следователь по делу о покушении на председателя Ядгара. Естественно, подозрение падает на обиженных — и в первую очередь на агронома и на Алима. Но хотя на протяжении всего фильма зрителю как бы вменяется ломать голову над тем, кто же из них вознамерился убить Ядгара, фильм не становится от этого детективом в общепринятом понимании слова. От детектива взята только попыт-

ка с первых кадров заинтересовать, приковать внимание к происходящему. Отсюда и ретроспективный ход повествования, и соответствующее обрамление новелл: герои по очереди рассказывают следователю обо всем происшедшем в колхозе за последние месяцы. Но фигура заезжего следователя и фабула экранного следствия не вызывают самостоятельного интереса. Они, видимо, нужны авторам только как повествовательный ход, поддерживающий нить рассказа. Детективный зачин не получает поэтому подкрепления. И те, кто примет всерьез детективные перипетии, по всей вероятности, почувствуют себя обведенными вокруг пальца еще до того, как в фильме выяснится, что покушение на председателя — дело рук случайного человека, браконьера, которому Ядгар, с характерной для него решительностью, стал поперек дороги.

Собственно говоря, сам детективный зачин в фильме так же случаен, как и это покушение. Но случайные факты не могут, к сожалению, не наложить печати на всю картину. Фильм оказывается лишенным единой стилевой установки, а коли так, то делаются объяснимы и неровность повествования и сбивчивость психологических характеристик. Взять, к примеру, хотя бы Алима, занимающего в картине довольно большое место. В упомянутом эпизоде этот озлобленный хранитель мелкой собственности предстает перед нами как фигура едва ли не трагическая. А спустя некоторое время авторы поручают ему функции бытового комического персонажа. Если бы и трагическое и комическое явилось нам в едином сплаве, то не исключено, что фигура Алима стала бы одной из самых примечательных в фильме. Но в том-то и дело, что характер этого персонажа в каждом новом эпизоде как бы определяется без оглядки на предыдущий, уже сыгранный эпизод. Образ строится произвольно. А когда такая же произвольность обнаруживает себя в изображении характеров главных героев, то это уже всерьез мешает восприятию поставленных в фильме вопросов. Мрачная ревность Джаббарова, этакая гусарская удаль Ядгара, с которой он расправляется с подонком Нуркузиевым, выплеснув ему в лицо чашку с айраном,— все это мешает постичь героев, уводит в сторону от сути затронутых в фильме конфликтов.

Поставив себе целью заинтересовать зрителя обстоятельствами нашей повседневной жизни, вряд ли нужно было гнаться за собственно «занимательностью», изобретать приманку в виде окровавленного ножа. О серьезных вещах пристало говорить проще, прямее, убедительнее — так, как, наверное, да не наверное, а наверняка, говорил бы с народом в жизни председатель Ядгар, убеждая распахать уже засеянное поле.

Подобный разговор невозможен, если художник не доверяет самому материалу. Но доверять материалу — это только половина дела. Необходимо доверять и самому кинематографу, его выразительным возможностям. Давно уже отошли в историю споры о том, может ли существовать «разговорное кино». Нет необходимости доказывать действенную силу и выразительность слова, говорить о динамике диалога, о стремительности и пластичности умело построенной «разговорной мизансцены».

К сожалению, представление авторов «Порыва» о сюжетной динамике связано в этой картине прежде всего с динамической пластикой, будь то резкий жест или бурная потасовка. Так появляется в фильме и нападение озлобленного Алима на Ядгара, и пощечина, которую Ядгар дает Наркузиеву. Когда же авторы становятся перед необходимостью воспользоваться словом, включить его в образную ткань фильма как элемент художественной выразительности, они зачастую оказываются в растерянности. Диалоги, происходящие между Ядгаром и Джаббаровым, Ядгаром и Манзурой, Манзурой и Джаббаровым, иногда прямолинейны, реже нарочито вычурны.

Фильмы, подобные «Порыву», то есть проблемные, затрагивающие те или иные стороны нашего социального бытия, не часто появляются на экранах. Тем важнее поддержать поиск, предпринятый У. Назаровым и его товарищами, и четко отграничить их удачи от просчетов и неверных решений.

Семь шагов «Горизонта»

Л. Белокуров

«Горизонт». Киноальманах. Вып. 4—7. Художественный руководитель Б. Долин. «Центрнаучфильм», творческое объединение «Радуга», 1970—1971.

«Сегодня на горизонте...» Эта надпись появляется в начальных кадрах каждого киноальманаха «Горизонт», выпускаемого объединением «Радуга» киностудии «Центрнаучфильм».

«Узкая специальность» этого объединения — фильмы, популяризирующие самые разнообразные области знаний для детей и юношества. На эти темы здесь уже много лет выпускаются и такие периодические издания, как киножурнал «Хочу все знать» и киноальманах «Звездочка».

«Горизонт» — киноальманах протяженностью около часа — возник сравнительно недавно: вышло в свет всего семь номеров, то есть сделаны лишь первые шаги. Но, думается, этого достаточно, чтобы судить о процессе его становления, его задачах и издержках роста.

Начнем с названия... В нем уже должна сказаться ведущая сквозная идея издания. И при этом сказаться как можно полнее, с предельным лаконизмом, но без банальности. Горизонт — слово емкое, неоднозначное. Вот что сказано о нем в словаре: по разделу географии — это видимая часть земной поверхности, линия, где смыкаются земля и небесный свод; по разделу геологии — это комплекс слоев, характеризующихся единством ископаемых. Вместе с тем слово «горизонт» означает и кругозор и — в переносном смысле — виды на будущее, перспективы*.

Таким образом, все аспекты этого слова удивительно созвучны общей идее и характеру юношеского киноальманаха. Тут и зовущая вдаль, к открытиям грань земли и неба, и однородность слоев, то есть тематики, сюжетов, подчиненных единой цели — научному, материалистическому объяснению окружающего мира, пробуждению интереса к знаниям, к достижениям человеческого разума, тут и расширение кругозора, и воспитание диалектического представления о жизни, как о непрерывном развитии (виды на будущее, перспективы!). Вот каким многоликим может быть краткое название. Но пора уже перевернуть обложку и заглянуть в оглавление...

Прежде всего следует отметить тематическое и жанровое разнообразие альманаха. На его страницах зритель может познакомиться с интересными фактами истории науки и научными открытиями, с достижениями современной техники, значительными явлениями культуры. Жизнь природы, школьные будни и праздники, воспоминания о подвигах времен Великой Отечественной войны, истоки спортивного мастерства — вот далеко не полный перечень тематики альманаха. Столь же велико и его жанровое разнообразие — тут можно встретить краткую информацию и документальный очерк, прямое киконаблюдение научного или социологического эксперимента и приключенческую новеллу, научно-фантастический рассказ и даже... киностихотворение. Публицистика здесь соседствует с психологическим исследованием, вымышленные персонажи — с реальными живыми людьми, хроникальная съемка — с игровыми актерскими решениями, поэтические обобщения — с точностью кинодокумента.

В первую очередь обратимся к тому, что составляет, или, точнее, обязано составлять главное, основное зерно каждого выпуска «Горизонта»,— к сюжетам, посвященным популяризации научных знаний. Справедливости ради надо отметить, что они встречаются во всех выпусках, за исключением, пожалуй, альманаха № 4.

«Графы» и «Эксперимент «Волшебная палочка» (альманах № 5), «Раз, два, три...» (альманах № 6), «Мир высоких напряжений» и «Физика в половине десятого» (альманах № 7)—все это серьезные по содержанию, увлекательные и непохожие друг на друга по форме рассказы о различных областях знаний.

* Словарь иностранных слов. М., Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1949.

Установление точной даты открытия, положившего начало новой отрасли науки,— редчайший случай в истории человеческой мысли. Таким случаем является теория графов, родившаяся из простенького чертежа, нарисованного в XVIII веке математиком Леонардом Эйлером при исследовании житейской головоломки о семи кенигсбергских мостах.

Об этом легко, непринужденно, а главное, занимательно ведут свое повествование авторы «Графов» (сценарист и режиссер В. Виноградов, оператор Д. Масуренков). Удачно сочетая натурный материал с выразительной художественной мультипликацией, они как бы исподволь вводят нас в мир размышлений великого математика. На живых примерах показывают значение теории, родившейся более двух веков назад, в современных условиях — при составлении планов, проектировании дорожных магистралей, в конструировании вычислительных машин и попытках разгадать генетические структуры.

Не уступает «Графам» ни в значительности темы, ни в изяществе исполнения сюжет «Раз, два, три...» (сценарист и режиссер Е. Осташенко, оператор Э. Ольшевская).

Профессиональное мастерство авторов делает абстрактную, «сухую», на первый взгляд, историю чисел — их возникновение, развитие, разнообразие систем счета, значение этих систем в мире электронно-вычислительной техники — живой, наглядной и, как ни парадоксально, зрелищной. В этой связи мне хотелось бы особо отметить изобразительное решение — оба сюжета оформлял художник В. Пузанов.

Весьма интересным, хотя и наиболее спорным с позиций ортодоксального научно-популярного фильма, является сюжет «Физика в половине десятого» (сценарист и режиссер С. Райтбурт, оператор П. Тартаков). Необычна сама его форма — это непринужденная беседа кинорежиссера, ученого-физика и просто зрителя, беседа, которая завязывается как бы невзначай у телевизора в перерыве между периодами хоккейного матча. Как ни странно, эта вроде незатейливая, «облегченная» форма в сочетании с краткими вкраплениями мультипликационно оживающих рисунков, набрасываемых участниками диалога, удивительно способствует доходчивости сложнейшего материала. Зрителям — свидетелям этой беседы — раскрываются неожиданные и парадоксальные явления в загадочном мире атомов и элементарных частиц, в самой популярной форме они получают общие представления и о началах квантовой механики.

Казалось бы, что может быть более противопоказано экрану, чем сцена, лишенная всякого действия, беседа трех, просто разговор, да еще разговор о невидимом, визуально неуловимом? А вместе с тем эффект популяризации знаний здесь, пожалуй, выше, чем во многих внешне динамичных, но ординарных в своем мышлении фильмах. Под словом эффект я имею в виду привлечение, приобщение юношеских умов к элементарным основам современной физики. Так, может быть, творческое решение этого сюжета открывает столбовую дорогу в популяризации научных знаний? Не думаю. Это лишь один из путей, причем во многом обусловленный индивидуальностью авторов и участников фильма.

Успеху работы во многом, конечно, способствовали исполнители — играющий роль ученого доктор технических наук В. Шестаков, актеры Н. Пшенная и Л. Каневский. Только благодаря им и глубокому овладению материалом самим режиссером фильма, серьезные научные факты и гипотезы не звучат заученным текстом и могут сочетаться с юмором, иронией, шуткой.

Поспорить с занимательной «Физикой в половине десятого» мог бы, наверное, сюжет «Эксперимент «Волшебная палочка» (сценарий Е. Загданского, режиссер Ф. Соболев), мог бы тем более что на его стороне такие достоинства, как документальность, целый каскад наглядных экспериментов, динамика зрительного ряда.

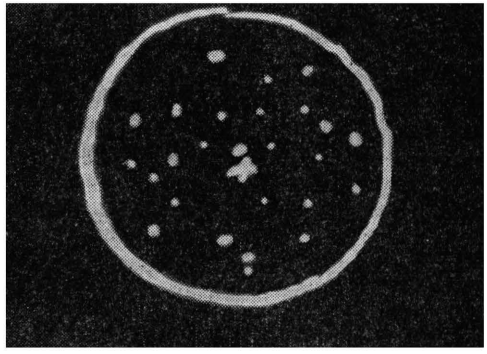
Речь идет о малоизученном биофизическом эффекте — способности организма некоторых людей реагировать микросокращением мышц на такие скрытые от глаз явления природы, как подземные источники, залежи полезных ископаемых и другие аномалии. И все

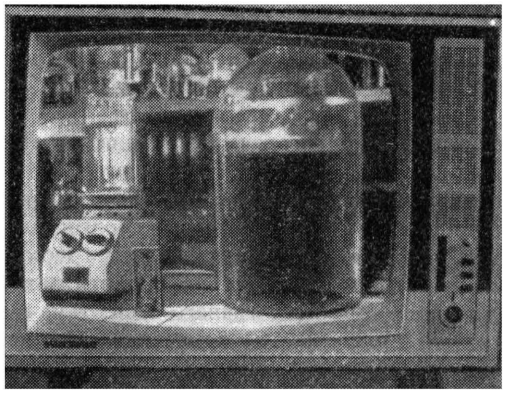
же в этом споре сюжет проигрывает. Как мне кажется, причина в том, что авторы не используют «выгоды» своего положения, останавливаются на полпути. Заинтриговав зрителя, они считают свою задачу выполненной. Очевидно, для еще не объясненных явлений недостаточно кинофиксации внешней стороны экспериментов, нужна бóльшая глубина раскрытия темы... Иначе научный эксперимент выглядит на экране всего лишь занятной частностью, информацией в духе «наука умеет много гитик».

Более традиционно, хотя и добротно, драматургически стройно выглядит сюжет «Мир высоких напряжений» (сценарий В. Злотова, режиссер А. Герасимов), рассказывающий о новых способах и возможностях передачи электроэнергии на большие расстояния.

Вот, собственно, и все, что в рассмотренных выпусках альманаха имеет непосредственное отношение к науке. Скажем прямо, не густо. Особенно если учесть, что научно-техническая революция стала действенным фактором в жизни нашего общества. Но, правда, цели альманаха ведь не ограничиваются популяризацией науки и техники. В его «обязанности» входит одна из важнейших задач коммунистического строительства — воспитание нравственных качеств юного поколения, пробуждение высоких гражданских чувств — трудолюбия, гуманизма, патриотизма и интернационализма. Для этого в альманахе существует много возможностей. Одна из них — сюжеты, посвященные вопросам культуры, искусства.

Так, многое может почерпнуть подросток из сюжета «Рожденные из пепла» (сценарий А. Гастева, режиссер Я. Миримов). Авторы знакомят нас с руинами одного из знаменитых древнерусских новгородских храмов, разрушенных фашистами в годы нашествия, показывают сложнейшую реставрационную работу, которую ведут художники, архитекторы, искусствоведы. И за этим упорным трудом реставраторов, по мельчайшим обломкам и деталям восстанавливающих храм и украшавшие его фрески XIV века, словно между строк читается главная тема — восхищение





«Физика в половине десятого», Альманах «Горизонт» № 7

трудом, преданность своему делу, Родине, уважение к святыням народа. Один только кадр в этом сюжете — с лошаденкой, запряжённой в телегу, на которой лежат по крохам собранные остатки уникальных фресок,— будничный кадр на фоне привычной шири среднерусского пейзажа, говорит душе, открытой для поэзии и красоты, больше, чем иные ученые трактаты.

«Рожденным из пепла» близок по теме сюжет другого альманаха — «Десятая глава» (сценарий Н. Лосевой, Е. Рейна, режиссер М. Таврог), рассказывающий о замечательной находке литературоведов — одном листке зашифрованной пушкинской рукописи, о кропотливом исследовании, в результате которого были расшифрованы отрывки из десятой главы «Евгения Онегина», считавшейся уничтоженной.

Общеизвестно, что спектр интересов и увлечений юношества практически безграничен — загадки и достижения науки, техники, вопросы культуры, искусства, путешествия, приключения, фантастика, спорт, морально-этические проблемы,— и вполне естественно, что киноальманах в какой-то степени должен соответствовать многообразию духовных запросов юного зрителя. К сожалению, морально-этические проблемы — один из наиболее слабых разделов в альманахе. Посвященные им публицистические очерки хотя и регулярно появляются на его страницах, но их уровень — и в постановке вопросов и в качественном, кинематографическом отношении — оставляет желать много лучшего.

Пожалуй, единственный удачный пример такого публицистического опыта — сюжет «На аллее героев» (режиссер А. Сергеев), где скромно и тактично показана хорошая традиция пионерской организации Волгограда. Здесь лучшим школьникам, самым достойным оказывается высокая честь нести вахту в почетном карауле у вечного огня, там, где покоится прах героев — участников Сталинградской битвы.

Авторы сюжета сознательно обходятся без дикторского сопровождения, а потому особую силу обретают кадры, в которых мы единственный раз слышим синхронную речь ребят, произносящих присягу:

«Клянусь до конца дней своих быть достойным памяти погибших... Клянусь стойко охранять их покой...»

Мы видим лица подростков — ощущаем чистоту, непосредственность их чувств, душевную взволнованность и порыв, когда слышим звучащее, как эхо: «Клянусь!..»

Неудачным, невнятным — и в замысле и в средствах его реализации — представляется сюжет «Наш девятый» (сценарист и режиссер Б. Гольденбланк) — попытка сочетания документальных зарисовок из жизни ребят рядового школьного класса с записями их высказываний на тему о смысле жизни, их мечтах, их взаимоотношениях между собой и учителями. К сожалению, на экране получилась странная смесь бодрческого оптимизма, сентиментальности, неестественности, «наигрыша», ложной многозначительности.

Не на уровне публицистических задач альманаха и сюжет «Дети и война» (сценарий Н. Лосевой, режиссер Б. Гольденбланк). Лишь два эпизода действительно отвечают поставленной в этом фильме задаче. Это кадры, связанные с блокадой Ленинграда (эвакуация детей, детские рисунки того времени), и кадры награждения юных бойцов. Они по сути и форме связаны с главной темой, и война в них предстает увиденная как бы глазами детей. Сильные эпизоды, но они занимают всего лишь тридцать-сорок метров. А в целом весь фильм сводится к тому, что под хрестоматийные хроникальные кадры подкладывается текст, ведущийся как бы от лица детей времен войны.

И, наконец, еще один жанровый раздел альманаха. Раздел, казалось бы, по своему характеру безотказно «обреченный» на успех в юношеской аудитории. Это жанр приключений, детектива, научной фантастики. Но, увы, здесь альманаху пока, прямо скажем, не везет. Положительный опыт ограничивается лишь сюжетом «Испытание» (режиссер Е. Осташенко) по одноименной новелле С. Лема.

Пустым, надуманным и претенциозным выглядит игровой сюжет «Встречи с небом»

(сценарист и режиссер Ю. Данилов). В аннотации альманаха о «Встречах с небом» сказано красиво: «Это четыре киностихотворения. Средствами монтажа, музыки и шумов, без дикторского текста они рассказывают о первом шаге к мечте, о стремлении к полету, о мужестве и упорстве, необходимых тем, кто покоряет небо». На экране же проходят банальные кадры соревнований авиамоделистов, суетня мальчика, готовящего модель, прыжки детей с парашютной вышки и взрослых с борта самолета, воспоминания о войне, пробужденные у бывшего летчика во время его развлечений (на воздушных аттракционах в парке) и, наконец, взлеты и посадки современных самолетов (очевидно, это должно означать осуществление мечты!).

Неотчетливость, туманность замысла в этом сюжете усугубляется примитивной игрой исполнителей, приверженностью автора к тягучей, ложно значительной манере в духе ныне уже безнадежно устаревшего «модерна». Нет, автор напрасно предполагает, что отсутствие ясной мысли и сумбурность чувств обеспечивают создание нового жанра — киностихотворения.

В этом сюжете обращает на себя внимание какой-то нарочитый инфантилизм автора, его представлений о мире, творчестве, цели своей профессии и будущих зрителях. Но с особой силой это качество проявляется в другом сюжете, созданном тем же режиссером по собственному сценарию, — в новелле «Конец «Черной акулы».

Правда, в отличие от импрессионистического «взгляда на небо», здесь имеется жесткий сюжетный каркас, все «замотивировано», все как во «всамделишном» художественном фильме. Имеются и завязка и развязка, налицо положительные и отрицательные герои, крупным планом обыграны мелодраматические детали. Однако уж лучше бы ничего этого не было. Лучше и для альманаха и для зрителей.

Не секрет, что наши студии художественных фильмов в последние годы наряду со значительными и интересными произведениями выпустили немало и второсортных лент. Не последнее место среди них занимают так называемые «детективы», в которых эпизоды Великой Отечественной войны предстают не более чем занимательными приключениями, наши враги показаны в виде законченных высокомерных кретинов и почти все штатные единицы в их штабах заполнены в основном нашими разведчиками.

Черты, родственные этим кинобоевикам, мы обнаруживаем в короткометражной новелле «Конец «Черной акулы». Вот вкратце ее сюжет.

Море... Палуба пассажирского парохода. Безмятежно проводят время пассажиры — одни танцуют, другие играют в шахматы, старушка вяжет, девочка играет с куклой, счастливая молодая семья — мать, отец (в дальнейшем именуемый Губич) и мальчик. В руках у мальчика игрушечная яхта... Рядом очень симпатичный пес. Но недолго длится эта идиллия, сопровождаемая закадровой лирической песней.

Над поверхностью моря появляется перископ подводной лодки. Тут мы знакомимся с ее командой и надменным холеным командиром. Фашистские пираты готовятся торпедировать пассажирский пароход...

В добрых традициях немого кино на палубе продолжается безмятежная жизнь. Садистически улыбаясь, командир подлодки отдает приказ, и торпеда поражает цель. Тонет пароход. Гибнут пассажиры. Всплывает подводная лодка. (Правда, особой необходимости для всплытия нет — ведь цель ее выполнена, но тогда, извините, не было бы кино.) Командир немецкой подлодки замечает на поверхности моря уцелевшую детскую игрушку — яхту, и матросы на шлюпке доставляют ее капитану...

Но капитан просчитался — Губичу удалось спастись! Много еще вреда наделала подводная лодка, и не раз мы еще имели возможность «полюбоваться» нехорошей улыбкой ее капитана. Но и Губич не дремал... Вот как об этом рассказывает диктор: «Прошло три года... Он плавал на боевом катере-тральщике со своим четвероногим другом (да, надо добавить, что и пес уцелел.—*Л.Б.*), все время

помня, что где-то в глубинах моря еще рыскает та пиратская лодка и возмездие еще не покарало ее...»

Однако возмездие не заставило себя долго ждать. После нескольких кадров, иллюстрирующих работу тральщиков мин, происходит долгожданная встреча миноносца, на котором служит Губич, и той самой (!) подводной лодки. Миноносец сбрасывает глубинные бомбы. Поврежденная лодка опускается на дно, а в памяти Губича всплывают безмятежные картины, которые мы видели в начале фильма.

Четвероногий друг тоже не зря «ест хлеб» в этом сюжете — именно он замечает на поверхности моря следы, свидетельствующие о притаившейся поврежденной лодке. Замечает и оповещает об этом других.

— Боевая тревога! — объявляет командир миноносца.— Губич! Под воду!

И Губич, прилаживая акваланг, выполняет приказ. Лично убедившись, что на грунте фашистская лодка, он возвращается, чтобы поведать об этом командиру и получить новые указания.

Нервничает командир подводной лодки: торопит с ремонтом. А Губич уже успел минировать лодку. Но не так-то прост и фашистский капитан. Он пускает в ход своего водолаза. Вооруженный ножом, водолаз вступает в бой с Губичем. Гибнет немецкий водолаз. Тем временем в подводной лодке назрел конфликт между командой, готовой сдаться, и командиром, сохраняющим верность фюреру. В результате, перестреляв нескольких матросов, командир прячется у себя в каюте...

Всплывает лодка. Экипаж сдается. Губич, обследуя лодку, приближается к каюте командира. Звучит выстрел, и когда Губич врывается в каюту, капитан уже покончил счеты с жизнью... И тут Губич замечает в каюте знакомую игрушечную яхту. Ну, а дальше? А что дальше? Прошло время, и Губич, сидя на берегу, ставит игрушечную яхту на воду, провожает ее долгим выразительным взглядом. За кадром возникает известная уже нам лирическая песня, и яхта, вопреки законам прибоя, но подчиняясь поэтическому замыслу, уплывает в море...

Короткий вроде фильм, а «емкий». С полным джентльменским набором взрывов, преследований, подводных драк, перестрелок. Есть даже самоубийство. И вся эта эпопея «пересыпана» деталями вроде гитары, качающейся на воде после торпедирования, плывущей куклы, одинокой чайки в небе. Тут и черные зловещие очки командира подлодки, и слащавые наплывы воспоминаний Губича, и крупный план ножа, выпадающего из рук фашистского водолаза и втыкающегося в песок морского дна.

Вы можете сказать, что это ничем не хуже вышеупомянутых второсортных полнометражных художественных лент. Но ведь и не лучше... Это во-первых. А во-вторых, зачем для такого фильма предоставлять страницы юношеского альманаха?

В беспомощности и отнюдь не трогательной наивности с этим психологическим мини-детективом может соревноваться сюжет «Погоня за «Луизой» (сценарий Н. Дашкиева, режиссер И. Негреску),— сюжет, который, очевидно, следует отнести к жанру научной фантастики.

Судите сами: двум пионерам — Маше и Диме — удается обнаружить в таинственном лесу подозрительный вертолет, на борту которого злоумышленники иностранного происхождения готовят взрыв атомной бомбы. И только самоотверженный поступок Маши, сумевшей похитить карту с координатами будущего взрыва, предотвращает катастрофу. В фильме говорят на многих иностранных языках, действуют американцы и японцы, летают фантастические дисколеты, обыгрываются декорации в стиле классической «Аэлиты», непрестанно звучат красивые фразы: «радиограмма из центра», «на Орионе утеряна карта...», «используйте спутник сто пять, как ретранслятор для связи со всеми базами предупреждения», «прошел терминатор...», «...градиенты давления... направление фронтов»...

Дима из 6-го «Б» скачет на лошади в лесной глуши — за помощью, а Маша, плененная «злоумышленниками», мужественно готова принять смерть, но не выдать похищенной

ею карты. Но, слава богу, все кончается благополучно. «Злоумышленники» оказываются крупнейшими учеными мира. Среди них есть даже наш академик, который в меру сил рассеивает заблуждение Маши, он довольно толково объясняет, что взрыв бомбы производится в соответствии с планом международного научного сотрудничества и необходим для предотвращения тайфуна.

— Но атомные взрывы запрещены, — не сдается Маша.— Они заражают атмосферу.

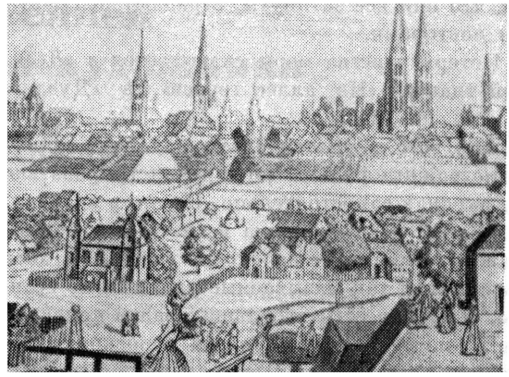
— Правильно, девочка,— отвечает академик и окончательно рассеивает ее подозрения:— Но наша бомба — из антивещества, и радиоактивного облака не будет. А тайфун, названный «Луизой», распадется.

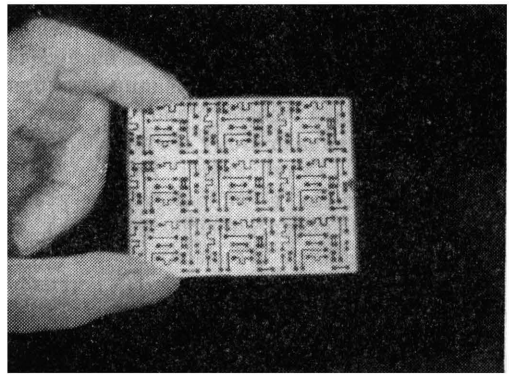
Потрясенная аргументами, Маша возвращает похищенную и столь необходимую карту... Далее следует апофеоз, перебиваемый документальными кадрами, напоминающими о том, что было бы, если бы тайфун пронесся над Японией... И японская девочка на японском языке спрашивает у японского папы: «А что было с Машей потом?»

Но папа с японской уклончивой тактичностью отвечает: «Я тебе все расскажу по дороге. Ведь нас уже давно ждет мама...»

И хотя «Конец «Черной акулы» появился в недрах «Центрнаучфильма», а «Погоня за «Луизой» — на Киевской студии научно-популярных фильмов, в них есть что-то близкое. И роднит их, грубо говоря, одна «стилевая особенность»: драматургическая нетребовательность и режиссерская невзыскательность.

Появление таких фильмов неприятно еще и потому, что они в какой-то степени дискредитируют обращение альманаха к игровым художественным средствам кинематографа. Но такой вывод из неудач был бы глубоко неверным. Наоборот, интересы юного зрителя, его любовь к жанру приключений и фантастики настоятельно требуют расширения работы в этой области. Только идейно-художественные задачи должны быть точно выверены, да и требования при создании такого рода кинопроизведений следовало бы значительно повысить.





«Графы». Альманах «Горизонт» № 5

Кстати, о разных студиях. Надо всемерно поддержать большое и полезное начинание создателей альманаха, привлекающих к работе и Киевскую, и Белорусскую, и Нижне-Волжскую студии. Чем шире будет состав участников, тем лучше, полезнее для дела, тем разнообразнее будет альманах. Но при двух условиях — во-первых, не все, что предлагают, надо брать, а во-вторых, надо заранее распределять, планировать усилия студий.

Немаловажен при окончательном формировании, монтаже альманаха и такой «технический» вопрос, как чувство меры. Даже удачные сюжеты во многом проигрывают отто-

го, что они все затянуты, страдают ненужными повторами.

Потеря чувства меры сказывается в «Десятой главе», «На аллее героев», в «Дуэли», в «Раз, два, три...».

Для чего создается альманах? Ведь короткометражные фильмы могут демонстрироваться на экранах самостоятельно. Но это в идеале... На самом деле проблема встречи короткометражек со зрителем далеко не решена. И хотя уже есть и так называемые удлиненные сеансы, и растет сеть небольших залов при больших кинотеатрах для показа короткометражных документальных и научно-популярных фильмов — все же огромная часть короткометражной кинопродукции не доходит до зрителя.

И надо отдать должное В. Шнейдерову и Б. Долину как инициаторам и последовательным поборникам налаживания постоянной двусторонней связи кино и зрителя. Они положили начало этому своими сборными программами — «Альманахом кинопутешествий», «Звездочкой» и киножурналом «Хочу все знать». Теперь к этим периодическим изданиям присоединился «Горизонт».

Это еще одна из возможностей широкого показа научно-популярных программ.

Но для завоевания зрителя нужно еще и другое и, пожалуй, даже более серьезное условие: как и всякое периодическое издание, киноальманах должен иметь ясную цель, быть рассчитанным на широкую аудиторию, но вместе с тем дифференцировать ее заранее — при отборе материала.

Следовало бы помнить также, что как бы ни были важны и научно полноценны сведения, сообщаемые с экрана, польза от них будет невелика, если не учитывать, что дидактика и скука противопоказаны зрителям любого возраста, а в юношеском — они непереносимы.

Но с другой стороны — бесполезна, если не вредна, и так называемая «занимательность», достигаемая ценой киноштампов и художественной невзыскательности.

С этой точки зрения выпуски альманаха неравноценны. В одном научный материал занимает достойное место, в другом — теряется среди материалов публицистических, в третьем — хорошие научные и публицистические сюжеты «испорчены» соседством с второстепенными, низкими по своему качеству «игровыми» сюжетами.

И пожалуй, за исключением альманаха № 7, отличающегося и значительностью содержания и культурой исполнения, другие выпуски оставляют смутное впечатление — в них слишком неравноценный по своим качествам материал.

Тем не менее, в аннотациях к выпускам пишется: «Фильмы, вошедшие в альманах, связаны внутренним единством, они рассчитаны на широкую юношескую и взрослую аудиторию».

О каком внутреннем единстве идет речь? Тематическая целеустремленность? Единство проблематики? Уровень познавательной информации? Жанровая близость, схожесть? Выразительность, оригинальность режиссерских, операторских, сценарных решений?

Да и формулировка адресата: «широкая юношеская и взрослая аудитория» — своей расплывчатостью если не исключает, то уж, во всяком случае, не предполагает этого единства.

Для того чтобы закончить свой анализ, вернемся к началу, вернемся к словарю. В нем сказано еще об одном значении слова «горизонт». И как ни парадоксально, оно — главное, основное: в переводе с греческого это слово означает — «разграничивающий».

И в этом смысле, как мне думается, название киноальманаха тоже пока не оправдывает себя: именно разграничения, размежевания, отбора, ясности цели и адреса у него еще нет.

Но значит ли это, что и не будет? Уверен, не значит. Пока еще коллектив сделал только первые семь шагов. Иные — уверенные и точные, другие—сбивчивые и не ведущие к цели. Но оглядывая все выпуски альманаха, видишь, что уже собран коллектив, уже определяются ориентиры для будущих поисков, уже есть удачи.

Значит будут новые шаги, а вместе с ними и новые победы и открытия...

О внутренней зрелости художника

Заметки публициста

Александр Михалевич

3. Новый зритель — не абстракция

Внутренняя зрелость художника, по-моему, обязательно предполагает хорошо осознанное уважение к зрителю, искреннее желание «не подвести» его, не обмануть, стремление не только учить его, но и учиться у него, видеть реальное движение зрителя в нашей самой читающей, образованной, социалистической стране. Конечно, зрителя, как и жизнь, не надо идеализировать; зритель бывает пестр, встречаются и его поверхностные, односторонние, невежественные, демагогические суждения о работах художников.

Но при желании и неторопливости заключений всегда различимы в хоре зрительских голосов голоса глубокие, вдумчивые, заинтересованные в правде, в искусстве, в судьбе мастера, те дружеские голоса, о которых когда-то так страстно мечтал Салтыков-Щедрин.

И вот эти голоса, между прочим, отлично подтверждают ту мысль, что достижение художником внутренней зрелости или отдельных существенных успехов на пути к ней отнюдь не означает какого-то выравнивания, нивелировки, усреднения талантов, а, наоборот, только разительно обогащает, ярко расцвечивает палитру советского искусства, делает особенно щедрым его спектр. И то, как произведение живет в народе, подчас способно существенно обогатить профессионально-критическое восприятие его, иногда поправить оценки — хватало бы для этого нашего добросовестного внимания!

Когда задаешься вопросом, какое начало советского киноискусства ты хочешь видеть в панфиловском «Начале», то для меня ответ несомненен: это свежая, горячая разработка великой темы о большом потенциале «рядового», «обыкновенного» советского человека, о дремлющих и рвущихся наружу его талантах, о зреющей в массах готовности к новым испытаниям, к новому историческому творчеству, это, если хотите, своеобразная перекличка с «Чапаевым»... Но наряду с дружным одобрением большого актерского успеха И. Чуриковой в этом фильме можно столкнуться и с неприятием ее «негладкости», угловатости, будто бы предосудительного поведения ее героини в быту, ее эксцентричности. Было в таком духе даже письмо в «Советском экране». И как же хорошо ставят все точки над і в оценке этого фильма наиболее искренние и вдумчивые письма зрителей, из тех, что получены актрисой Чуриковой или пришли в журнал «Советский экран». Из многих писем вычитывается именно эта проблема — человеческого потенциала — преодолеть в себе «маленького человека», развернуться человеку!

Голос С. Невелевой — с одного из московских заводов,— зрительницы, буквально породнившейся с «Началом»:

«Человек тянется к чему-то для него боль-

Окончание. Начало см. в «ИК», 1972, № 4.

шому и светлому, святому, а жизнь отбрасывает его назад, и дойти к цели не так-то легко. Но если есть твердая воля и стойкие идеалы, то человек добьется своего и перестанет быть «маленьким». Этой уверенностью в светлых идеалах пронизан фильм, и поэтому он так легко смотрится, так согревает своим человеческим теплом, так много вызывает благородных мыслей...

Я смотрела фильм два раза, другие девушки с нашего завода смотрели и три раза и все с неослабевающим интересом».

В письмах, пришедших к Чуриковой, не просто горячее одобрение ее актерской работы («вы обязательно будете одной из лучших актрис мирового кино»), работы Панфилова и Габриловича, всего коллектива, создавшего фильм. Здесь — целые россыпи ценнейших человеческих признаний — движения души, к которым трудно остаться равнодушным.

«Полтора часа биений живого сердца, девяносто минут настоящего искусства — это «Начало». Даже не верится, что наша кинематография может создать такое свое, оригинальное, перестает хвататься за бороды классиков. Как приятно, вынырнув из потока коммерческих фильмов, глотнуть свежего воздуха, отпить из ковша человечности, светлых чувств, доброты. Хочется еще много раз встретиться с Человеком на экране, быть человеком» (Б. Р. из Москвы).

«Некоторые зрители пожимают плечами, дескать, уж слишком она наивна, твоя Паша. Да не наивная она, она просто сама собой всегда остается. Как ценно, как редко сейчас встретишь это качество. Как я ненавижу этих дур чопорных, которые лучше «приличненько промолчат», напустят на лицо деланное равнодушие, чем будут сами по себе на людях. С ними тяжело, это похоже на обман» (Д. Р. из Абакана).

«Каждый день мы видим вокруг множество людей и проходим мимо. Но как знать, не проходим ли мы мимо, не замечая прекрасного — человеческой души. И это огромное счастье — видеть в каждом человеке особенного, не похожего на других, способного совершать прекрасные и благородные поступки» (И. К. из Клайпеды).

«Я почувствовала себя счастливой, что увидела этот фильм. Боже, сколько я поняла!» (К. Р. из Казани).

«Как завороженные, мы ходили с мыслями о фильме «Начало». Посмотрели еще и еще раз — нарастала потребность смотреть и смотреть. Мысленно испугались, что ни один другой фильм нам не даст такого или подобного удовлетворения» (семья Прониных из г. Пущино — на Оке).

Голос студентки Тамары К. из Ленинграда, обращенный к Инне Чуриковой, но очень заслуживающий того, чтобы над ним всем поразмыслить:

«Не удержалась все-таки — пишу Вам. Никогда не пишу актерам, даже самым любимым, но Вы — Вы исключение. Обычно относятся к своим «театральным» или «киношным» кумирам так — ах, Смоктуновский! ох, Юрский! и о, Доронина! В Вашем случае совсем не то — не хочется ни ахать, ни охать, просто какое-то изумление и очарование и... самые родственные чувства.

Правда-правда — я люблю Вас, как очень близкого человека, кажется, что знала Вас всю жизнь, и ужасно, до боли почему-то хочется, чтобы Вы были счастливы, несмотря на все сложности жизни. А то, при всем оптимизме, у Вас такие иногда бывают грустные глаза. Знаете что, ведь Вы открыли мне некоторую неполноценность нашей жизни—нашей, то есть молодых людей 20—25 лет, даже интеллигентных, с высшим образованием, благополучных в общем. Ведь сейчас считается хорошим тоном быть сдержанным, скрытным, то есть как бы ярка ни была внутренняя жизнь, особенно проявлять ее не стоит — только нарвешься на недоумение».

За полноту внутренней жизни и за то, чтобы она имела достойный «выход», ярче окрашивала людей, облагораживала все вокруг, ратует корреспондентка Чуриковой, она как бы сговаривается с ней, словно с сообщницей в великом человеческом деле, и вот эти контакты: «художник — зритель» — очень характерны.

Интересно и важно, что эти по-новому и содержательные и душевные контакты возникают в связи с очень разными фильмами. Как не присмотреться к такому примеру: после выхода фильма Г. Козинцева «Король Лир» мне пришлось познакомиться с тремя большими письмами от тов. Р. из Таллина. Зритель три раза смотрел этот фильм и, взволнованный, умудренный, глубоко заинтересованный работой зрелого мастера, три раза формулировал свои впечатления, мысли, как бы восходя со ступени на ступень в восприятии произведения, открывая в нем все новые и новые стороны, все глубже постигая образы Шекспира, трактовку их Козинцевым, современное звучание извечных проблем.

Среди другого в первом письме читаем:

«В фильме — правда жизни. Трагедия отца. Суровость истории. Все тут по-своему оригинально. Тут нет никакого подражания никому. Трудно сначала привыкнуть к такому фильму... зритель напряженно ждет и смотрит. Тишина. Но кинозалы всегда полны...»

Во втором письме продолжается вживание в фильм:

«...Нет обаятельно красивых актеров и костюмов. Нет конфетности.... Посох Эдгара в конце действия превращается в крест на могиле отца... Посох Эдгара помогает действию фильма.

...Интересен момент, когда король Лир начинает снимать одежду.... Он хочет стать честным. По Шекспиру только «голый» человек — честный. Если при первом просмотре захватывает действие трагедии, то при повторном глубже охватываешь смысл всего: и закадровые голоса, хор скорби, ритм шагающих ног и т. д. и т. п. Выходит, что одного просмотра фильма мало.

...Как понимаешь бурю в сердце Лира! Тут в фильме все новаторское, особенно музыка Шостаковича... Прозрение Лира начинается в лачуге... При виде того, как живут люди в его государстве, Лир теряет свою гордость и покой... Сумасшедший Лир ползет в степной траве, и его волосы сливаются со стеблями этой травы. Просторные эпические кадры. Иногда — «ребусы» жизненной правды. Вспоминаешь постановку «Гамлет»: там было все красивее, но здесь — глубже».

И есть в третьем письме из Таллина не только продолжение размышлений о «Короле Лире, но и, на мой взгляд, очень справедливый счет критике — мало сказано нашими уважаемыми критиками о новой шекспировской постановке и в связи с ней, несоразмерно мало в сравнении с тем, какое место занял и еще призван занять «Король Лир» в зрительском сознании.

Подобные несоразмерности опасны. Они по-своему проявляются и на более бойких перекрестках нашей киножизни. Разительный пример — отношение критики и зрителей к «Городскому романсу» режиссера П. Тодоровского (сценарий написан режиссером совместно с Ф. Миронером)... Тут стоит вникнуть подробнее. Критика встретила «Городской романс», что называется, кисло, упреками. Мол, режиссер талантлив, но не шагнул вперед, скорее наоборот, смельчил, не поднялся, не выявил отношения. Но вот казус — на фестивале в городе Жданове, с его требовательной рабочей аудиторией, фильм получает высший зрительский приз. Это не погасило скепсиса критики. Она продолжает ту же ноту — сужен масштаб раздумий о жизни, а значит и о любви, герои взяты «не крупнее, а мельче»...

Кому верить, кого слушать режиссеру? Давайте вчитаемся в то, что ему пишут зрители, пишет молодежь — ведь в первую очередь для нее этот фильм — об отношениях между молодыми людьми.

Письмо Н. Н.: «Мне понравился весь фильм. Это самое важное. Фильм впечатляет — после него теплота, радость, желание делать добро, «сеять разумное». Большинство наших фильмов можно смотреть, но ничегошеньки не остается «на потом». Ни мысли, ни образа, то есть ни уму ни сердцу. И очень радостно, что Ваш фильм в корне отличается от многих. Сама я работаю среди молодежи, преподаватель. Зная ее, переживая и беды и радости ребят, всегда удивляюсь — отчего о них так не пишут? Почему фильмы о молодежи и книги, как схемы, разве не проще писать правду?

Видно, не проще. Спасибо за умный, глубокий и очень правдивый «кусочек жизни». Мнение мое — не единичное, о фильме все, с кем ни поговоришь, отзываются так же, особенно мои ребята, уже два раза ходили смотреть. Простим им, что срываются с лекции, стоит сорваться!»

Оказывается — и в Воронеже «срываются». Письмо студентов биолого-почвенного факультета Воронежского университета:

«Несколько раз наши студенты уходили с занятий, чтобы посмотреть ваш фильм, сидели по нескольку сеансов. В нашем городе буквально каждый третий житель несколько раз смотрел картину... Многие девчонки ревели, потому что переживали за эту девчушку. Многое мы выучили наизусть. Умоляем вас, чтобы было продолжение, 2-я серия, сложится ли жизнь Маши и Евгения? Такая девчоночка, а какая сильная. Многим девушкам стоит поучиться у нее силе, теплоте, нежности. А какова музыка — она выражает, усиливает внутренние переживания героев. Особенно контраст в сцене похорон. От комка горечи в горле дыхание захватывает... Чудесно, все чудесно в фильме. Эти будни, утро, авоськи с кефиром, метель, телефонная будка, работа транспорта с перебоями — все создает впечатление, что это происходит здесь, рядом с тобой, в твоем городе... И люди — такие, как есть. Хочется смотреть, смотреть, смотреть».

Из города Петушки от Вали К.: «Этот фильм оставил такое впечатление, что вот уже целый месяц ношу любовь к этому удивительному, прекрасному фильму. Хочется побывать в городе, где вы снимали фильм. Хочется петь песню из фильма. Все действует в фильме облагораживающе. Я почувствовала себя счастливой, хочется большого, необычного...»

Письмо из города Кизела, Пермской области: «Пишут вам девушки отделения Государственного банка. Благодарим от души за «Городской романс»... Фильм романтичен показом чистых непосредственных натур, живущих нередко сначала чувствами, а потом уже разумом... После просмотра задумываешься, как жить, как отстаивать любовь, как бороться за любимого, бороться даже с ним самим...»

От товарища Б.: «За последние два-три года я не помню современного фильма, который бы нам так понравился. Мы смотрели фильм вдвоем с мужем и долго ходили под его впечатлением, так в нем все правдиво. После фильма уходишь с раздумьями, он запоминается, а это главное. Мы бы, может, не писали этого письма, да прочитали в «Комсомолке» статью Щербакова, который нашел «соринку в глазу», и просим вас — не огорчайтесь, фильм замечательный...»

Не только молодежь встречает фильм горячим одобрением. Письмо из Севастополя: «Я уже не в том возрасте, что герои фильма, но он меня очень взволновал, спасибо от всего сердца. Делайте больше таких фильмов, ищите больше таких героев, такого проникновения в человеческие отношения...»

Письма — убедительные, если не относиться к ним чистоплюйски, но и за их пределами есть много аргументов, которые диктуют более серьезное отношение к новой работе Тодоровского. Не проявляется ли какая-то очень досадная разновидность снобизма в снисходительно-пренебрежительном отношении к фильму? Нас не может не волновать возможность появления какого-то вакуума между, так сказать, квалифицированными кинематографистами и зрительным залом. Тодоровский бьет по этому вакууму, оставаясь квалифицированным. Но пойдем дальше. Разве можно усмотреть «мелкоту» в том, что экран заговорил об отношении к любви, к семье в наши дни — да это же волнует всех. Разве не содрогается подчас каждый из нас, когда сталкивается с плохо устроенными семьями, что так уродует, обедняет, лишает радости людей? Разве не волнуют нас ветры с Запада, вся эта «сексбомбежка», попытки нигилистического опустошения интимной жизни, всяческого упрощения сложных человеческих отношений? Как ставить этому преграду? Как отстаивать свое? Не замечать проблемы? Ограничиваться «лекционной пропагандой»? Тодоровский ненавязчиво, тактично, в своей манере и для вполне реальной аудитории (да-

же, мне кажется, чуть дразня незадачливых судей названием фильма), в то же время очень определенно говорит своим фильмом: серьезнее, серьезнее, глубже стройте личные отношения! Это очень много, это очень непросто стать женой, стать мужем! Это может быть великим счастьем, и это может быть карикатурой, уродством, пошлостью. Фильм — аргумент против облегченного, если можно так выразиться, «пляжного» «мировоззрения». Как будто проще становится жизнь и вместе с тем сложнее: непросто платить по ее счету... «Пассивное бытописательство», — брюзжал кто-то по поводу фильма. Но как можно принимать за пассивность тонкость художественных приемов? Для меня развитие, движение каждого образа, каждого человеческого характера в этом фильме является выражением «позиции» жизни и позиции автора. Стоит вспомнить, как вначале поверхностный, самоуверенный Евгений к концу фильма предлагает Маше начать все сначала, чтобы «любовь с первого взгляда» была заменена чем-то другим, действительно значительным: «хочешь, я тебя буду каждый день встречать, провожать с работы», стоит вспомнить «столкновение» их непрочного союза со сценой похорон, расставания двух верных друг другу на всю жизнь людей, чтобы судить о действительной активности и зрелости художника в этой картине, по-своему помогающего укреплению советского образа жизни.

Это не значит, что я сторонник безудержного захваливания фильма, стремлюсь вообще оградить его от критики. Но сегодня создалась ситуация, когда, по-моему, важно отмести поверхностные, случайные «приговоры» картине, когда, отталкиваясь от нее, можно и нужно углубить разговор о теме любви, семьи в нашем кино и когда надо всячески подчеркнуть: «новый зритель — не абстракция», нет зрелости мастера, если между ним и зрителем некая пустота.

Так что же надо сказать Тодоровскому после его новой работы? Сказать, по-моему, так: ты победил, мы рады за тебя, за твоих товарищей по картине «Городской романс», вы добились многого, вы расширили контакты с массовым зрителем, вместе с ним продвинулись вперед на важном фронте, моральном фронте. Но... музыка знает и романс, и симфонии, и могучие оперные произведения. Какому же композитору не пожелаешь успеха не только в одной форме? Впрочем, кто же измерит глубинные возможности даже и одного такого жанра, как романс? Пусть добавляет и добавляет вам смелости, кругозора, глубины и морской прибой в вашей славной Одессе, и теплый прибой зрительских откликов на ваш фильм со всей страны.

А критики? С ними, очевидно, еще довольно долгий разговор, но по более широкому кругу проблем. Ведь вот автор одного из кинообозрений в газете «Известия», легко отбрасывая работу Тодоровского, не моргнув глазом, лихо противопоставляет:

«Внимание молодого зрителя заслуженно привлекают такие фильмы, как «Направление главного удара» (из эпопеи «Освобождение»), «Белорусский вокзал», «Салют, Мария!».

Ох, уж эта привычка моментально генерализовать отдельные ленты, как будто советскому кино станет плохо, если будут работать, будить мысль и чувства, вызывать споры, побуждать личности к движению и «Салют, Мария!», и «Городской романс», и «Король Лир», и «Начало», и «Белорусский вокзал»...

И не только такого, а еще большего разнообразия фильмов, творческих решений заслуживает и ожидает наша молодежь.

Еще пришлось мне слышать характерное замечание: «Все-таки Тодоровский не совсем педагогичен в этом фильме». Но разве пошло бы на пользу кино, если бы оно было «совсем» и только «педагогическим», чтобы стерлась разница между педагогикой и искусством? Тут тоже серьезный общий вопрос.

Есть у Ленина статья «О смешении политики с педагогикой», очень далеко глядящая статья, образец диалектики. Вполне признавая, что в повседневной политической деятельности «есть... известный элемент педагогики», Ленин решительно возражает против тех, кто «задачи политики стал бы сводить к педагогике», говоря, что это «сразу и не-

избежно» опускало бы такую точку зрения «до демагогии»*.

Но этот ход мыслей крайне полезен и при анализе попытки смешения искусства с педагогикой; конечно же, и в искусстве присутствует «известный элемент педагогики» — весьма большой и важный!— и все же у искусства своя сфера, свои пути, возможности, средства воздействия на людей.

Ленин сравнивает в своей статье партию с «большой школой», и тут же решительно подчеркивает: «низшей, средней и высшей в одно и то же время»**. Азбука важна; о начатках знаний никогда не забывать, расширять их вширь и вглубь.

«Но если бы,— дает гениальный урок Ильич,— кто-нибудь вздумал отделываться от вопросов высшего знания ссылками на азбуку, если бы кто-нибудь стал противополагать непрочные, сомнительные, «узкие» результаты этого высшего знания (доступного во много раз меньшему кругу лиц сравнительно с кругом, проходящим азбуку) — прочным, глубоким, широким и солидным результатам начальной школы, тот обнаружил бы близорукость невероятную. Тот мог бы даже посодействовать полному извращению всего смысла большой школы, ибо игнорирование вопросов высшего знания облегчило бы шарлатанам, демагогам и реакционерам сбить с толку прошедших одну только азбуку людей»***.

Не предостерегает ли этот ход мыслей от некоторых близорукостей в подходе к нашему кинематографическому процессу, когда, может быть, и из лучших побуждений, заслоняется задача художественного воздействия «на всех этажах» или когда критика позволяет себе оставаться «азбучной», забывая и то, что страна обновилась, везде — новые масштабы, новые уровни и новые ожидания...

4. Воля к силе

...И зрелость в том, чтобы, внимая зрителю, понимая зрителя, даже в какой-то мере сливаясь с ним, хотеть и уметь в чем-то опережать его. «Чуть-чуть» или больше опережать — это зависит от разных причин и обстоятельств, среди которых наисущественное — это требования накала классовой борьбы в мире, учет различных ее сегодняшних поворотов, поведения наших идейных противников!

Сегодня это, может быть, самое главное — классовая воля к силе нашего кино. Неприемлема позиция унылого хныкания о недостатках кинопроцесса, о «сплошной серости», о повторяемости нерешенных проблем и т. д., как и отвратительна самодовольная удовлетворенность положением вещей, отсутствие творческой тревоги, жажды действительного взлета. Пошире оглянуться вокруг! Не могут повисать в воздухе, оставаться общим говорением нередко произносимые слова о «битве идей» на мировом экране. Если американские «кинобазы» сегодня не менее плотны, оснащены, прицельны, гибки, вредоносны, чем те три-четыре тысячи военных американских баз, которые опутали мир, то может ли быть сколько-нибудь отвлеченным, вялым, необязательным участие кого-либо из советских, из прогрессивных художников в битве идей, в битве за человека?

Подчас мы застреваем в подозрительных рассуждениях по поводу, скажем, изощрений элитарного кино, а в это время «кинопентагон» практически завоевывает миллионы подростков, улицу, вползает под семейные кровы, идет в новые страны, готовясь стать еще более всепроникающим не только с помощью телевидения, но и с помощью миллионов кинокассет.

Не потому ли приобрели такую значимость вопросы — что сделаем в кино, как донесем, как истолкуем, какой эффект извлечем из новых миллиардов встреч человеческих глаз и душ с кино? Тут львиная доля забот — об организации, управлении кинопроцессом. Это особая тема. Но при всех положениях главным остается внутренний мир, личностный потенциал художника...

Революционные, коммунистические позиции нашего кино, та его особая, своя «субстанция», о которой поразительно глубоко гово-

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 357.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 358.
*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 358.

рия Ромен Роллан*, идейная и художественная зрелость каждого мастера становятся все более ценными, необходимыми в сегодняшней мировой борьбе.

Сколько сил бросают наши враги, враги человечества на то, чтобы помешать правде нового мира завоевывать на сторону социализма новые и новые миллионы умов и сердец.

И тут не только лобовые атаки.

Как характерно, что изворотливый, «ученый» советник американской буржуазии по делам «либерализации» социализма, сыгравший немалую роль в чехословацких событиях 1968—1969 годов, З. Бжезинский продолжает бить в свою точку: «Идейное выхолащивание — решающая предпосылка для политических перемен в коммунистических обществах».

Чему научило Бжезинского поражение контрреволюции в Чехословакии? Разве что дополнительной мимикрии, умению действовать незаметнее, постепенее, в надежде, что если «преобразовательный процесс» будет протекать постепенно, «эффективно сопротивляться ему будет очень трудно».

Итак, генеральная ставка на «идейное выхолащивание»!

Бжезинскому буквально вторят некоторые теоретические органы в ФРГ, усиленно анализируя роль философского ревизионизма в контрреволюционных событиях в Чехословакии и выясняя на будущее, как вообще «соотносится ближайшая цель глобальной стратегии империализма («гуманизация социализма») и философский ревизионизм?» И не могут ли «некоторые формы философского ревизионизма, как-то — философская антропология. философия практики, теория отчуждения и т. д., более эффективно способствовать идейному выхолащиванию социализма?»

Нужны ли более яркие и современные подтверждения того, что у нас нет права на малейшие проявления безыдейности, аполитичности, беззаботности к философской стороне фильмов?

И у нас нет права на упрощенное, грубое, вульгарное следование передовым идеям, классовым принципам.

Никогда нельзя забывать уроков ленинского преодоления шулятиковщины — это очень важно и в такой идеологической сфере, как кино.

Напомним: однажды Ленин столкнулся с неким трудом В. Шулятикова — об «оправдании капитализма в западноевропейской философии». И вся книга была испещрена ленинскими пометками: «гм? гм?», «недоразумение», «ой, подозрительно! Дешевые объяснения без анализа сути», «неточно», «Вали в кучу!», «экий вздор! Пролетариат-материя», «фразерство», «ребячество» и т. д. Шулятиковщина стала синонимом грубого упрощенчества и вульгаризации марксизма, сводящим сложный процесс развития философии, искусства, литературы, естествознания к непосредственному выражению классового интереса, к вульгарно понимаемому «классовому эквиваленту». Ленин был суров и беспощаден в общей оценке, конечно же, благонамеренного труда В. Шулятикова: «Вся книга — пример безмерного опошления материализма. Вместо конкретного анализа периодов, формаций, идеологий *голая фраза*... и до смешного натянутые, до нелепости неверные сопоставления.

Карикатура на материализм в *истории*.

---

*Позволю себе напомнить, в каком контексте это выражение употреблено у Ромена Роллана: «Я приветствую советское кино, самое большое искусство народа, которое говорит для всех, которое является голосом всех, глазом всех. Великие советские художники, первые работы которых были работами мастеров, с самого начала создали, сами не зная того, самое характерное искусство советского мира, столь же мощное, столь же поразительное по своей оригинальной направленности и естественной гармонии, какой для античного мира была греческая трагедия. Ему не мешали, как другим старым жанрам литературы и искусства, обременительные образцы минувших веков. Оно само себе пробило дорогу. Оно отметило все свои этапы памятниками, сумело обеспечить им незыблемость. Я уверен и утверждаю, что будущая история найдет в них с восхищением и волнением выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, проделавших советскую революцию...

Советское искусство не перестанет эволюционизировать: это закон жизни. Но я желаю ему не утратить той традиции, которую оно создало. Пусть оно не изменится, следуя соблазнительным примерам кинематографии Запада, пусть оно останется глубоко пустившим корни в землю, будучи пропитано своей субстанцией, своим гением, своими видениями, своим духом, своей радостной направленностью и созидательной борьбой!» («Советский экран», 1967, № 21).

А жаль, ибо есть стремление к материализму»*.

Вульгаризация даже хороших истин, фальшь, даже при лучших намерениях, даже если она порождена «святой простотой», так сказать, добросовестным невежеством, наивной недиалектичностью и т. д.,— это, в конце концов, оборачивается услугами нашим идейным противникам, это иногда толкает к ним в плен людей, это всегда затрудняет духовный рост человека. Это серьезная опасность.

В искусстве подводит надежда на «верняк», стремление легко сыграть на теме, на конъюнктуре и т. д. Жизнь идет противоречиями — с афористической силой формулировал Ленин в одном из писем Горькому. Это замечательная мысль великого диалектика, которую мы все обязаны научиться додумывать в практической, творческой работе, чтобы смотреть в глаза противоречиям, не заслоняться от них, владеть ключом классового подхода для научного вскрытия и успешного разрешения противоречий.

Но так же как для нас неприемлем вульгарный нахрап в подходе к великим сложностям современной жизни и борьбы, так же не устраивает нас и его, так сказать, другая сторона — претенциозные вздохи хлюпиков или будто бы умудренное жизнью пасование перед противоречиями — фальшь с другого конца.

Философская закалка и культура — вот что все более выступает на первый план, и прежде всего это неумолимое требование к кинокритике, киноведению.

Время требует величайшей силы от советского кино.

Истинная сила не приходит от замыкающегося в себе, узко понимаемого профессионализма, который помимо всего чреват вольными или невольными услугами этакой киноконвергенции. Плохую, например, услугу оказывают нашему кинопроцессу авторы, подобные тем, что составили в «Кинословаре» заметку о бывшем польском, теперь полуамериканском, скорее всего космополитическом режиссере Р. Полянском. Его печальная знаменитость широка: сделал несколько «фильмов ужасов», своеобразно поплатился за них тем, что его жена киноактриса Шерон Тейт по всем правилам подобных фильмов насилия была зверски убита в Голливуде. Не угомонился — в Англии снимает или снял фильм по «Макбету», вводя сцены, которые не снились Шекспиру: и сама леди появляется на экране голой, и такими же предстают три ведьмы... Что ж, судя по «Кинословарю», у нас могут найтись такие адепты чистого профессионализма, которые усмотрят здесь «концентрацию изобразительных средств», «интеллектуальную эксцентрику» (ведь стыдно сказать, к этому сводится заметка в «Кинословаре»), или «изящный парадокс», или «игру с чертом» (и так писали о Полянском), а не очередное издевательство над человеком, забивание человека!

Сила не приходит и от моды, от бездумного подражательства даже сильным «негативным мессиям». Силы не найдешь, пристраиваясь даже к Феллини или млея перед всякими штучками вроде зашифрованности, нарочитой усложненности, бегством от ясности или уходом в безопасные, нейтралистские, пластические экранизации. За модой, за новациями могут стоять и часто стоят старые банкроты вроде Бердяева. Право, стоит вспомнить этого для многих скрытого, но несомненного учителя различных экзистенциалистских и персоналистских теорий, мифов, иллюзий, оказавших большое влияние на многих западных художников. Маститый философ-мистик, можно сказать, земляк, родился в Киеве, похоронен в Париже. Перед смертью он успел опубликовать характерное признание:

«Моя религия отрицания мира возникла из патологического и всеобъемлющего чувства отвращения к действительности, из брезгливости к самому себе... Я провел жизнь с полузакрытыми глазами и носом, вследствие отвращения... Мне чуждо было чувство вкорененности в землю».

Таковы они — специалисты по личности, боги индивидуализма.

---

*В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 477.

«Для лиц, подобных Бердяеву,— утверждал в свое время Луначарский,— действительность страшна, познать смысл жизни им не дано, и потому остается создавать всевозможные метафизические системы. Идеализм Бердяева и его единомышленников — это «белая магия», чуждая современным реально мыслящим людям. Констатируемый Бердяевым трагизм жизни, трагизм любви и трагизм сознания разрешимы в процессе творческой деятельности, борьбы за изменение условий существования, реальных, а не надуманных взаимоотношений людей».

И если Ленин еще в начале века обрушивался на «литературно-критические взвизгивания (a la Бердяев)»*, писал о Бердяеве Плеханову: «Вот кого надо бы разнести не только в специально-философской области!»**, — то как важно нам, борясь со всеми цепкими заблуждениями века, преследовать по пятам, «разносить» любые современные проявления и модификации бердяевщины.

Сила приходит от незамутненного взора хорошо устроенных, широко открытых на мир, честных, умудренных глаз, от вкоренения в жизнь, от близости к борющемуся, утверждающему социализм человеку — увы, не все пристальны к нему, с иными происходит то, что происходило с «проницательным читателем», как иронизировал и издевался когда-то Чернышевский:

...«Тебе ни одного такого человека (подобного Рахметову.— *А. М.*) не видать; твои глаза, проницательный читатель, не так устроены, чтобы видеть таких людей; для тебя они невидимы; их видят только честные и смелые глаза...» («Что делать?»).

Но честных, смелых глаз все больше во всем мире! И время неумолимо размежевывает жизненные, классовые позиции художников. Есть бывший американский киноактер Риган, ставший одним из самых реакционных губернаторов в США, заточивший в тюрьму Анджелу Дэвис. И есть мужественная американская киноактриса Джейн Фонда, бывшая «космическая сексбомба», в свои 33 года сыгравшая более 30 ролей; она сегодня идет в тюрьму к Дэвис, все больше проникается солидарностью с ней, с ее борьбой, с ее философией, поднимается до критики американского капитализма как системы... Есть сочинители «Зеленых беретов», злые последыши фашистской идеологии в кино, и есть известный кинорежиссер Уго Грегоретти, который вступает в коммунистическую партию, заявляя, что «настал момент сделать окончательный классовый выбор». Фильм об Антонио Грамши — вот его новая творческая цель.

В этих условиях стратеги эксплуататорского мира делают особую ставку на идеологический хаос, на смешение, подмену, маскировку понятий, на ложную, мнимую революционность, на лжемарксизм, на запутывание сознания, когда трудно разобраться — где левое, где правое, где черное, где белое. Тут им Годары нужны, тут всяческим хамелеонам раздолье, троцкистам, маоистам, анархистам, тут вседозволенность срабатывает, тут появляются легионы проходимцев, которые преусердно служат хаосу.

Ощущение этого хаоса предельно правдиво передает Джеймс Олдридж, когда со всей искренностью задается вопросом:

«...удастся ли нам отыскать тропу в этом идеологическом хаосе? Как спасти то, что заслуживает спасения? Как разоблачить мнимых друзей, не оттолкнув наших сбитых с толку союзников?»

И как же верно и точно Олдридж связывает с этим вопрос об ответственности современного художника! Не пропустим ни одной грани в сжатом, емком, где хорошо взвешено каждое слово, ответе английского писателя-публициста на этот вопрос:

«На протяжении истории еще не было времени, когда интеллигенту было бы настолько необходимо понять свою роль и сыграть ее как следует. Поддельные версии марксизма, поддельные представления о революции, поддельные приманки «антибуржуазности», поддельное служение поддельным целям — никогда еще подобные обманы не предпринимались в таких масштабах и с таким напором.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 303.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 46, стр. 135.

Никогда еще интеллигенту не было настолько необходимо найти научный и соответствующим образом оформленный базис для выбора своей позиции. Никогда человеческие чувства не были достаточны сами по себе. Искренности еще мало. Широких интеллектуальных концепций и перспектив еще мало. Служение гигантскому историческому движению должно быть точным, дисциплинированным и сознательным. Оно должно быть научным. Интеллектуал не смеет предаваться анархическому культу собственной личности. Интеллектуал уже не имеет права делать ошибки и объявлять их искусством. Интеллектуал не имеет права полагаться на интуицию, выбирая свою политическую позицию. Интеллектуал должен знать. Он должен понимать. А к знаниям и пониманию есть только один путь — в единстве с дисциплинированным и организованным коллективом, который опирается не на один «чистый» интеллект, но использует силу самой истории и формируется на подлинном базисе марксизма».

Но если эти требования с такой силой предъявляет к себе западный интеллигент, то какова же сегодня мера ответственности за внутреннюю зрелость нашего художника! Именно — внутренняя зрелость, внутренняя потребность еще более серьезного участия в историческом, общепартийном деле. Будет она, внутренняя зрелость, из глубин жизни, со всего мира придут новые темы, новые образы, будет небывалый расцвет советского кино — в радость народу, в счастье художнику.

5. В заключение — открытое письмо Сергею Бондарчуку

Уважаемый Сергей Федорович! Так уж, наверное, устроены советские люди, в отличие от некоторых старых российских интеллигентов, что они за каждым «полетом мысли», не в ущерб крыльям, стремятся и к «заземлению», к практическому разрешению самых заветных и смелых мечтаний.

Я только что закончил обзор волнующих меня мыслей о внутренней зрелости художника, о том, как нужна нашему кино новая воля к силе, и тут же испытываю потребность в непосредственного обращения к одному из тех, с кем многие из нас, кинозрителей, связывают реальную возможность рождения этой силы. Может быть, такой открытый разговор с Вами на миру пойдет на общую пользу?

Самые прекрасные идеологические побуждения и построения в конце концов упираются в одно: кто из мастеров что реально делает? Может быть, вы, мастера, и не всегда до конца реально представляете, что не простое любопытство и не некая бесцеремонность залезания в чужую душу присутствуют в поведении наших людей, когда они допытываются: ну а что у вас дальше? Какая следующая работа? Теперь множество сознательных, образованных, глубоко и искренне заинтересованных в искусстве людей, если хотите, и есть тот «коллективный Стасов», который решается даже подсказывать нашим Мусоргским, за что взяться...

«А что у вас дальше?» — этот вопрос, особенно к Бондарчуку, мысленно обращают сегодня, наверное, многие.

Вам только что минуло пятьдесят... Прекрасная пора молодой зрелости. Позади — огромный труд над толстовской эпопеей... И, без передышки, еще одно умудрение опытом — «Ватерлоо». И сразу — актерское воплощение в чеховского Астрова...

Вспоминается запись Достоевского, когда ему исполнилось пятьдесят лет. Он размышлял, что это — конец? Или начало чего-то нового? Мне кажется, что по-особому это решается в наши дни. Начисто отбрасывается мысль о конце. Это своеобразная точка острой проверки — как пересекается личный путь, индивидуальная судьба с течением века, с судьбой революции... Как реализовать все серьезные университеты, которые ты прошел в искусстве, какими наградила тебя жизнь...

После выхода фильма «Дядя Ваня» с Вашим участием я, можно сказать, с легким замешательством прочел у одного критика: «Этот фильм — яркое выражение готовности к Чехову в нашем кинематографе.

Снимается «Моя жизнь», хочет снимать «Степь» С. Бондарчук, и, может быть, мы увидим еще на экране прекрасный, цветущий вишневый сад...»

Конечно, у каждого критика, как и художника, свой мир... Но не должно ли в каждом просыпаться и что-то главное, хозяйское по отношению ко всему кинопроцессу?

«Готовность к Чехову»... Готовность к Толстому... Готовность к Достоевскому... Готовность к Тургеневу.

Но все ли благополучно с готовностью номер один — к современной теме, все ли главные стратегические силы нашего кино приведены в эту готовность для непосредственного участия в величайшей битве века за современника, за решение его новых исторических проблем, которым, конечно же, помогают классики, но в своих, исторически обусловленных пределах.

К счастью, есть разные сведения о Ваших творческих планах, хотя «Степь» — это прекрасно, для меня это с молодости незабываемое приобщение к чувству природы и к социальному чувству... И «Тарас Бульба» — старая Ваша мечта — аж дух захватывает, как это может быть сильно, как предназначены Вы для этого... Но вот услышали мы все, что привлекает Ваше творческое воображение образ Джона Рида... Фильм о Джоне Риде. Сложнейшая задача! Но самый страстный и серьезный голос хочется подать за эту Вашу работу, за то, чтобы она была следующей, за то, чтобы на нее хватило сил, умения — старого и нового, за то, чтобы она явилась новым «началом» пятидесятилетнего Бондарчука, такой работой, на фоне и после которой еще сильнее прозвучат и Чехов и Гоголь!

Нужно ли привораживать Вас к тому, к чему Вы сами льнете, что Вы сами для себя уже открыли? Велика тайна выбора художника, действуют еще в нашем мире случайности, и таланты, подобные Вашему, раздирают различные возможности, соблазны. Но талант Ваш, он же и наше достояние, и товарищеская честность — в том, чтобы не скрыть ни одного серьезного аргумента, который мог бы повлиять на выбор, на его осуществление.

Мир чувств особенно занимает Вас в Вашем искусстве... Но кто разведал подлинную глубину, величие, красоту интернациональных чувств революционера, их чистоту и их сложность, их нежность и их силу, их пробуждение и их расцвет? В это смотрит фильм о Джоне Риде. Он смотрит в октябрьскую бурю и в будущий коммунизм смотрит. Как много заключает в себе ленинское отношение к блестящему молодому американцу, к его необыкновенной книге, к его социальному прозрению. Это и мост, своеобразный, между СССР и США... Подобного не могли выразить даже гении, даже Толстой и Достоевский... Да живи они сегодня, кто знает, не предпочли бы они для жгучей беседы с народом образ Рида образу Раскольникова или Наполеона.

Я убежден, приходит *другое кино*, которое не только развлекает человека, сочувствует человеку, иллюстрирует жизнь, не только тревожит совесть, не только обнажает противоречия, но и более активно подставляет плечо под все мучающее человека, нерешенное,— приходит *разрешительное* кино, вербующее людей для действий, для реального обновления мира. Этот путь уже застолблен лучшими лентами советских мастеров. Но сколько еще предстоит сделать, не теряя времени.

И как горько подчас признаваться себе, что различные западные «негативные мессии» — так, по-своему метко, назвал Кафку Роже Гароди — еще цепко держат сознание некоторых киноманов и за пределами капиталистических стран; они не всегда публично сознаются в этом, заставляя вспомнить Остапа Вишню, который в одном рассказе привел такой ответ на вопрос жителя Марса — веруют ли у нас в бога: на работе, мол, нет, а дома — да... Такие явно переоценивают силу и пользу обличений жизни со стороны «негативных мессий». На деле же это нередко «обличительные» услуги капитализму; так усердно обличают, что не только бороться, жить людям не хочется. Или так усердно «обличают», что развязывают низкие инстинкты, оболванивают,

заражают цинизмом, подтачивают, сокрушают человеческое.

Но разве не о разрешении противоречий всю жизнь мечтал тот же Достоевский? Хотел быть разрешителем, но не дано ему было быть разрешителем. Был привержен диссонансам в жизни, хотел, по выражению Луначарского, «разрешить эти диссонансы в аккорд», но не получались тогда подобные аккорды. И, отчаиваясь, он тогда стремился «запереть пути» революции и все же не мог запереть даже могильными камнями: революция и социализм — непобежденный, молодой Достоевский, петрашевец — «постоянно поднимает вновь эти могильные камни».

Как же в наше время художнику отказать себе в возможности создать (или как откладывать) работы, где торжествует революционное разрешение противоречий, где образ действующего лица становится желанным, увлекательным образом человека, идущего от слабости, от заблуждений, от узости, от ошибок, от бездны, от бессильной мечты — к борьбе и победе, к широким горизонтам, к реальной правде и красоте?

Я далек от того, чтобы простовато навязывать всем без разбора тему современности. Что-что, а она должна вызревать внутри. Я прекрасно помню, как Горький, так жадно и любовно всматривавшийся в новую, советскую действительность, признавался в трудности вхождения в новый материал даже для него — «идиотизм получается...» Но если созревает этот росток — больше всего спеши помочь ему, будь отважным!

...Каков же будет Ваш выбор, Сергей Федорович? Тут и о личном Вашем выборе забота и о возможном воздействии на других подобного примера.

Нет короче пути к новой силе нашего кино, как правильный выбор всеми серьезными, зрелыми кинематографистами своего следующего шага, своего «Джона Рида»...

Время-то беспощадно, оно уходит у каждого. Позвольте на этом закончить открытое письмо, и хай вам щастить в любих справах на долгие годы...

Киев, 7 71

Часть общего дела

Д. Стариков

В необходимости налаживать и совершенствовать художественную критику сходятся все, в том числе и сами критики, принимающие участие в нынешнем обсуждении своих дел, забот и задач. Почетно и ко многому обязывает признание партией той роли, какую может и должна играть критика в умножении успехов советского искусства и в изживании его недостатков; призыв более активно проводить линию партии, выступать с большей принципиальностью отвечает нашему гражданскому долгу, совпадает с коренными внутренними потребностями нашей профессии, и нельзя не почерпнуть в этом призыве новую уверенность, новые силы для работы.

Высказанная на XXIV съезде партии забота о дальнейшем развитии советской литературно-художественной критики, нашедшая затем развернутое выражение в специальном постановлении ЦК КПСС, коренясь в задачах нынешнего этапа культурного строительства в стране и идеологической работы партии, восходит к замечательной партийной традиции рассматривать литераторскую деятельность в неразрывной связи с общей системой партийной работы, налаживать и укреплять эту связь. Всем нам особо памятны и дороги такие прямые исторические свидетельства давней и прочной этой заботы, как, скажем, отмеченное письмами А. М. Горькому и А. В. Луначарскому в феврале 1908 года стремление В. И. Ленина создать в центральном партийном печатном органе постоянный литературно-критический отдел, с тем чтобы «связать и литературную критику т е с н е е с партийной работой, с руководством партией». Сегодня стоит нам еще и еще раз проникнуться самой сутью ленинского взгляда на характер и задачи критико-публицистической работы, столь отчетливо сказавшейся, например, в известной записи беседы Владимира Ильича о литературе в январе

1904 года. Напомню, что, говоря, в частности, о влиянии, оказанном на него в молодости Добролюбовым, В. И. Ленин сказал тогда: «Две его статьи — одна о романе Гончарова «Обломов», другая о романе Тургенева «Накануне» — ударили как молния. Я, конечно, и до этого читал «Накануне», но вещь была прочитана рано, и я отнесся к ней по-ребячески. Добролюбов выбил из меня такой подход. Это произведение, как и «Обломов», я вновь перечитал, можно сказать, с подстрочными замечаниями Добролюбова. Из разбора «Обломова» он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа «Накануне» настоящую революционную прокламацию, так написанную, что она и по сей день не забывается. Вот как нужно писать! Когда организовалась «Заря»*, я всегда говорил Староверу (Потресову) и Засулич: «Нам нужны литературные обзоры именно такого рода».

В разговоре о сегодняшнем положении дел в художественной критике, ее проблемах и перспективах звучит, по-моему, немало полезных общих и частных замечаний и пожеланий, в том числе на страницах журнала «Искусство кино». Особенно плодотворным для всех сфер деятельности критики представляется мне (что и хотелось подчеркнуть вышеприведенной выдержкой) понимание гражданской и творческой самостоятельности критики как рода литературы и, соответственно, ее значения как особого вида идеологического, партийного оружия: этим на нее и возлагается ее собственный, непосредственный долг перед обществом, собственные обязанности и функции. Спор о том, что «первее»: произведение «самого» искусства или критическая статья «о нем» и «по поводу него»,— слишком напоминает в этом плане схоластику парадокса насчет курицы и яйца... Во всяком случае, уверен в правоте, например, М. Зака, писавшего, что именно в самостоятельности, а значит, и ответственности партийной художественной критики заключены ее «полезность... оправдание и смысл ее деятельности» и что «много вреда приносит въевшееся в быт и в сознание мнение о прикладном характере кинокритики (и вообще художественной критики.— *Д. С.*), когда ее роль сводится к поставке рецензий»*. О том во многом решающем значении, какое принадлежит в современном искусствознании социологическому анализу, социально-классовым критериям, по справедливости напомнил и Н. Парсаданов, выступивший за единство кинокритики и эстетической теории; Р. Соболев также недаром специально подчеркнул в качестве одной из общих задач, решение которых должно поднять активность и ответственность критики, необходимость увеличения «удельного веса социологического анализа», имея в виду при этом такие классические образцы, как статьи В. И. Ленина о Толстом; «чтить дух и метод социологии и социальной психологии» полагает долгом критика и В. Дьяченко... Словом, ориентация художественной критики прежде всего на жизнь во всем ее сложном многообразии и в ведущих тенденциях ее революционного развития, на «реальные интересы, которыми живет советское общество» (И. Корниенко),— таков, без преувеличения, общий глас, вполне отвечающий самому духу партийных требований.

И, конечно же, было бы глубоким заблуждением, в принципе противоречащим давно сложившемуся партийному отношению к специфичным областям, в частности идеологической, в том числе художественной деятельности, усматривать какое бы то ни было про-

*«Заря» — легальный марксистский научно-политический журнал, издававшийся редакцией ленинской «Искры» в 1901—1902 годах.

* Полностью присоединиться к этому последнему соображению, пожалуй, могла бы мне помешать лишь мысль об особой, кажется, уже по самому характеру кинопроизводства, возможности для критика принять участие в судьбе будущего произведения (на том «предварительном этапе», о котором говорит вскользь и М. Зак в начале своей заметки и где роль квалифицированного критического отзыва, судя, увы, по многим конечным результатам, еще недостаточна, несмотря на ту рекомендацию Постановления ЦК КПСС о кинематографии 1962 года, о которой очень кстати напомнила в «ИК» Е. Бондарева); оставлю, однако, эту попутную мысль в стороне из опасений некомпетентного вмешательства в сугубо профессиональные вопросы,— и так ведь «профессиональной художественной кинокритике», как замечает с понятной горечью М. Зак, «быть в ответе за всех, кто пишет о фильмах, достаточно накладно».

тиворечие между этими требованиями и «собственным» профессиональным призванием литературно-художественной критики; как раз ведь напротив: вопрос стоит именно о том, как ей полнее и лучше осуществлять ее призвание! Думаю, это не может не означать дальнейшего упрочения в нашей критике того неразрывного единства в ней политических, этических и эстетических критериев, которое составляет, если вдуматься, главное завоевание, главный вклад культуры социализма в развитие мировой культуры.

Каждому ли из нас всегда, во всем и в возможно полной мере присущи принципиальность, открытое и последовательное отстаивание государственных, классовых, партийных интересов, безукоризненная честность, высочайшая взыскательность в соединении с предельным тактом и бережностью? Нет сомнений, все мы к этому стремимся, но, положа руку на сердце, по многим причинам достижение идеала тут впереди...

О злом сознательном умысле нечего было бы и толковать! Когда же в критическом суждении не учтены та или иная существенная сторона его «предмета», значительные внутренние и «внешние» взаимосвязи и перспективы социально-эстетического функционирования и развития критикуемого произведения и его автора; когда что-то здесь упущено или «подмято»,— вот тогда не может не возникнуть и, как правило, в последнее время возникает между критиками диалог, спор, дискуссия, тем более плодотворные, чем более их участники стремятся к выяснению художественной, а значит, и жизненной истины во всей диалектике единства в ней политических, этических и эстетических ее аспектов. И может быть (во всяком случае, по отношению к действительно крупным явлениям и проблемам жизни, как они выражаются в действительно значительных художественных созданиях), только такой коллективный критик в наибольшей степени способен сегодня к этой истине приблизиться?

Личной обязанности каждого критика быть объективным, быть диалектичным последнее предположение вовсе, мне кажется, не снимает (в противоположность комическому принципу «пусть товарищи меня поправят»), но, пожалуй, взывает к чувству самокритичности, к способности допустить возможность дополнительного освещения «предмета» твоей критики и, как ты ни увлечен своей мыслью, своей точкой зрения, присмотреться в особенности к тому, что может ей и противоречить, что должно ее по меньшей мере уточнять. Немаловажен здесь и тон критика, и степень его тяготения к оценкам, так сказать, ярлычно-формулировочным, и даже просто внимание к тому, что сказано до него его же коллегами...

Подчеркнуть еще раз это общепринятое, но подчас упускаемое из виду положение представляется мне не лишним в особенности в связи с вопросом об отношении к критикам — и «столичным» и «периферийным» — со стороны тех, кто, выступая с оценкой тех или иных художественных произведений и критических на них откликов, сам себя в «цехе» художественной критики, однако, не числит — увы, в данном случае не по скромности, а совсем наоборот... Забывая о специфических требованиях, неумолимо предъявляемых критикам их профессией — право, не самой легкой,— конечно же, нетрудно и отмахнуться от серьезного разговора о критике и просто пренебречь ее методологическими выводами и заботами, когда сам принимаешься судить да рядить об искусстве и попутно о критике. Очень грустно, когда это происходит с литератором, преисполнившимся самых лучших намерений.

Мне давно известны и по душе многие очерки и публицистические статьи Александра Михалевича, и я охотно откликнулся на просьбу редакции журнала ознакомиться с новой его обширной статьей «О внутренней зрелости художника» и принять участие в обсуждении вопросов современного кино и кинокритики, которые он в ней ставит. Не может не привлечь стремление публициста рассматривать эти вопросы в самом широком идейном плане, вести речь об искусстве с точки зрения высочайшей ответственности художника перед временем. К тому же, как и А. Миха-

левич, я мог бы, памятуя суровое предостережение М. Зака, оговорить, скажем, в подзаголовке своей статьи непринадлежность ее автора к калашному ряду профессиональной кинокритики; во всяком случае, действительно (об этом писал в «Искусстве кино» и И. Корниенко), в суждениях о том или ином кинематографическом явлении многим из пишущих о кино, в том числе и автору этих строк, с очевидностью не хватает знания «процессов, происходящих внутри киноискусства» как некоей «целостности», где одно звено взаимно связано с другим — и в плане истории и как некое взаимодействие «кинематографических систем»... К сожалению, этот недостаток (и тут М. Зак опять-таки прав) в той или иной мере свойствен и многим кинокритикам-профессионалам, имеющим, в отличие от нас грешных, завидные возможности его преодолевать уже хотя бы в силу того, что им гораздо более, чем нам всем, «доступно» обозревать «огромный поток вновь выходящих фильмов» и фильмов прежних; однако эта общность недостатка, проистекающая, правда, из совершенно разных причин, никак, разумеется, не утешает, и его стоило бы оговорить, если б...

Да, если б «заметки публициста» А. Михалевича не оказались на сей раз как бы нарочито, даже воинственно противопоставленными делу и задачам художественной критики. Подзаголовок его статьи приобрел таким образом неожиданное значение словно бы вызова критикам-профессионалам уже как таковым, чья точка зрения будто бы может быть заведомо отвергнута или даже просто не принята во внимание при той о б щ е с т в е н н о - п у б л и ц и с т и ч е с к о й постановке проблемы «внутренней зрелости художника», какая провозглашается автором. Так что начни я с оговорки вроде «заметки литератора», вышло бы невольное обыгрывание подзаголовка статьи А. Михалевича, имеющего, как выясняется при ее чтении, совершенно противоположный смысл. Тут, однако, не до игр...

Нельзя, прочитав «заметки публициста», не задаться вопросом о том, что такое д л я к р и т и к а «внутренняя зрелость художника», выставленная здесь как главное. В каких аспектах художественного произведения выражается и как измеряется это качество — «внутренняя зрелость»? Возможны ли здесь какие-либо сопоставления между произведениями разных авторов и одного и того же автора и в каких случаях возможны? Скажем, эмпирически ясно, что фильм Н. Мащенко «Комиссары» во многих отношениях более зрелый, чем предыдущие его фильмы; столь же ясно, что, к примеру, о «Цыганах» — произведении, конечно, более зрелом, чем «Кавказский пленник»,— не скажешь сейчас, что оно «менее зрелое», нежели «Борис Годунов» или «Евгений Онегин»; и даже с драматическими сценами или «Медным всадником» — общепризнанными ныне вершинами — ни «Цыган», ни «Бориса Годунова» в этом плане никак не соизмеришь... Может быть, к истинно крупным художественным созданиям подобный подход попросту неприменим и дело идет как раз о насущной необходимости призвать наших современных художников трудиться с большей самоотдачей и с бóльшим пониманием высоты требований времени?..

Да, именно это явствует из многих прочувствованных, горячих, искренних заявлений, призывов и ссылок А. Михалевича, и в главном своем устремлении он несомненно прав. Недаром, однако, прежде чем признать эту его несомненную правоту, ставишь перед собою вопрос о том, что же должна она означать непосредственно д л я к р и т и к а — этого объективно требует самый замысел А. Михалевича, ибо публицист выступает в данном-то случае не просто на почве искусства, и не использует его специально как «материал» для рассмотрения и доказательства своих общественно-политических соображений и указаний; и не стремится (если вспомнить приведенный отзыв Ленина о Добролюбове) сделать из своего разбора тот или иной обращаемый им к обществу политический «клич, призыв»; и не озабочен специально какой-то определенной общественно-политической стороной творчества и деятельности художника (что вызвало в свое время, например, плеха-

новские «Заметки публициста», посвященные Толстому и «толстовству»). Нет, предмет и цель заметок А. Михалевича — с а м о и с к у с с т в о, его современное состояние и задачи; притом автор дает здесь не обзор фильмов, а, по его словам, «обзор» волнующих его «мыслей о внутренней зрелости художника, о том, как нужна нашему кино новая воля к силе», — разумеется, мыслей, вызванных впечатлениями о том или ином конкретном фильме. Вот почему нельзя, мне думается, вести речь о вопросах, поднятых в его статье, не обратив прежде всего внимание на определенную методу суждений об искусстве, свойственную, пожалуй, не одному А. Михалевичу и уже потому заслуживающую рассмотрения в плане общего нашего нынешнего разговора о литературно-художественной критике, тем более что автор «заметок публициста» судит попутно и критику, совпадая или споря с нею, попросту ли ее игнорируя.

И не может не броситься в глаза, что главный его критерий, исходный и конечный пункт его рассуждений — «внутренняя зрелость художника», — при всем в общем-то неоспоримом, что в его статье говорится на эту тему, слишком, однако, неопределенен и расплывчат, способен поворачиваться то так, то эдак, то вдруг смазывая существенные стороны работы одних художников, то неправомерно выпячивая достоинства других, от случая к случаю выдвигая на передний план более частные критерии самого разного порядка и значения без каких-либо обоснованных мотивировок. Получается, провозглашено, и не раз, что наступило «время быть мудрым» и надо брать во внимание «возраст века»; идет борьба за «зрелость», поминаемую в бесчисленных вариантах; преследуется цель «добивать поверхностность»— и при всем при этом допускается и даже подчас преобладает то, что в критике давно уж называется п р о и з в о л ь н о с т ь ю суждений, оценок и рецептов.

Не знаю, как иначе отнестись, например, к постановке в один ряд — в качестве недостаточно зрелых, в качестве «полупобед» — фильмов «Узники Бомона», «Комиссары» и «Память» — и к противопоставлению им, тоже в одном ряду, как одинаково несомненных побед, «Городского романса» и «Начала». «Узники Бомона» — и «Комиссары»!.. «Комиссары»—и «Городской романс»!.. «Городской романс»— и «Начало»!.. Признаться, выводы А. Михалевича из этих сопоставлений сперва прямо-таки обескураживают; выходит, как шутил однажды А. А. Потебня (над формально-логическими категориями в прямолинейном их применении к характеристике грамматических структур): вот палец, счетом один, вот свечка, тоже одна, — значит, что палец, что свечка, все едино...

Разбираясь, видишь, однако, что сам-то произвол суждений в художественной критике — явление, имеющее свои причины и корни, и что, отвергая его, стоит его о б ъ я с н я т ь. Это и утверждает меня в необходимости подробно рассмотреть здесь, например, все, что сказано в «заметках публициста» о фильме «Комиссары», хотя у А. Михалевича речь о нем, как, впрочем, и обо многом другом, ведется походя (что тоже черта характерная: в погоне за глобальными обобщениями — не до частностей). На мой же взгляд, выводы из такого подробного разговора небезынтересны как раз в плане общетеоретическом.

Но прежде — о том разделе статьи, где кинокритика предстает, с точки зрения А. Михалевича, в самом невыгодном свете.

Перед нами очень важная проблема, которую обычно изображают, так сказать, в виде «треугольника»: искусство — художественная критика — зритель (или читатель, слушатель), — проблема, обсуждаемая давно и зачастую как раз с теми, мягко сказать, допусками, какие в статье А. Михалевича вполне, по-моему, очевидны и даже доведены в главном до самоотрицания.

«Хорошо осознанное уважение к зрителю», к которому призывает автор «заметок публициста», действительно нуждается в осознании. Могут ли несколько (и даже много, даже большинство) писем зрителей служить каким-нибудь аргументом в суждениях о данном произведении и если могут, то каким? Почему, далее, одни явления искусства судят, не

прибегая непосредственно к «мнению зрителя», суждение же об иных других опирается порой преимущественно на это «мнение» и без него выглядит весьма шатким? Каковы, наконец, объективные критерии, которые дают возможность различать, как пишет А. Михалевич, «в хоре зрительских голосов голоса глубокие, вдумчивые, заинтересованные в правде, в искусстве, в судьбе мастера», «дружеские голоса»? Все эти и подобные им вопросы так или иначе постоянно возникают перед художественной критикой, и насущность их несомненна.

Известные закономерности развития буржуазной культуры вели художественную критику к положению, остроумно охарактеризованному в двадцатых годах либеральным немецким профессором Л. Шюккингом (чья книга «Социология литературного вкуса» была у нас в свое время переведена под редакцией и с предисловием В. М. Жирмунского): «В жизни художественной произошло нечто подобное тому, что случилось в жизни религиозной, когда между богом и верующими встал священник: при этом возникает представление, что только для священника бог и существует, во всяком случае, для толпы непосвященных мирян он обитает где-то в заоблачных высях». К счастью, иронизировал Л. Шюккинг, публика, в большей или меньшей степени «признанная несовершеннолетней», однако, «еще не перестала самостоятельно ориентироваться в художественных вопросах и не впала в состояние, изображенное Андерсеном в сказке о новом платье короля»; критика же, вступая на путь «самодовлеющей и потерявшей всякий смысл» специализации, «профессионального знаточества», определенно рискует сделать своим девизом бесчеловечное «pereat mundus et fiat justitia», в области художественной переводимое убийственной формулой «искусство для искусства»...

Место и задача критики в развитии культуры социалистической, конечно же, диктуют ей необходимость учитывать то, как воспринимается в обществе оцениваемое ею произведение искусства, какой цели оно служит и способно служить. Это для всех нас бесспорно. Однако столь же бесспорна и необходимость, как подчеркивал В. М. Жирмунский в помянутом предисловии, тщательно избегать здесь поспешных «импрессионистических» заключений, «интуитивизма», «опасного своими готовыми выводами»: только путем специальных исторических и с с л е д о в а н и й устанавливается «социальный облик тех читательских групп, к которым обращалось и у которых имело успех данное произведение, характер «социального заказа» и условия профессиональной зависимости писателя от заказчика».

Книга Л. Шюккинга, обнаруживающая зависимость писателя от социально-дифференцированных читательских групп, рассматривающая профессиональное положение писателя в различные эпохи, роль аристократа-покровителя, а затем буржуа-издателя, значение и характер критики, журналов, писательских объединений, рекламы и т. д. — одно из сравнительно давних указаний на серьезность проблемы «искусство и его потребитель» в плане историко-литературном. Можно тут сослаться и на другие, и на совсем близкие нашей теме примеры — скажем, на объемистую коллективную книгу «Кино и зритель. Опыт социологического исследования», вышедшую в издательстве «Искусство» в 1968 году, или книгу А. Л. Вахеметсы и С. Н. Плотникова «Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства)», в том же году вышедшую в издательстве «Мысль» в серии «Социология и жизнь»; можно и вообще заметить, что конкретное преломление в искусствоведении той интенсивной исследовательской работы, какую ведут наши коллеги философы-социологи в широком плане изучения проблем общественного сознания и идеологии (Г. М. Гак, Б. А. Грушин, В. В. Журавлев, В. Ж. Келле, Г. Я. Нестеренко, Б. Д. Парыгин, А. К. Уледов, В. А. Ядов и другие), несомненно обогащает художественно-критическую мысль, и она должна еще почерпнуть в этой работе немало полезных выводов и стимулов... Но пусть эта поневоле беглая «библиографическая справка» (которая, разумеется, может

быть дополнена) послужит здесь лишь напоминанием, насколько вопросы этого круга не поддаются решениям смаху, в порядке эмоциональных заметок.

Судя, например, по выступлению Н. Парсаданова, упомянутому выше, киноведы наши отдают себе отчет в необходимости в деле художественной критики выносить из конкретных социологических исследований «реальное представление о структуре современной массовой киноаудитории, об ее общественном лице и эстетических особенностях», хотя, наверное, сделано в этом направлении еще недостаточно. Об этом же по-своему говорит и А. Михалевич. Но, как ни странно, очеркист и публицист готов тут от всех серьезных социологических проблем попросту откреститься мимоходной оговоркой решительно «импрессионистического» толка: зрителя не надо «идеализировать», зритель «бывает пестр», встречаются и «поверхностные, односторонние, невежественные, демагогические суждения» зрителя об искусстве; и метод, которым предлагается отделять этих козлищ от «глубоких, заинтересованных, вдумчивых» овнов, общедоступен и универсально прост: «желание и неторопливость»...

Многое здесь, однако, отнюдь не так просто, и прежде всего не просто обстоит дело уже в самой исходной ситуации — в возможности, так сказать, демонстративной опоры на мнение какой-то части зрителей как якобы бесспорно высшей инстанции в установлении истины.

Как известно, обращаясь к тем или иным представлениям, мнениям о предмете, к тем или иным результатам человеческого опыта — в том числе, очевидно, и в области искусства, — последовательно материалистическая теория познания исходит в принципе из существования о б ъ е к т и в н о й и с т и н ы, независимой от познающего субъекта, и решительно отвергает ее отождествление с «общезначимостью», с «социально-организованным опытом» и подобными категориями. Ведь, например, учение религии, как напоминал Ленин в полемике по этому вопросу в книге «Материализм и эмпириокритицизм», «общезначимо» «в большей степени, чем учение науки: большая часть человечества держится еще поныне первого учения». Католицизм, скажем, явно представляет собой, в терминах Богданова, «организующую форму человеческого опыта», он «социально организован, гармонизирован, согласован» своим вековым развитием и исторически детерминирован как в своем происхождении, так и в современном своем существовании; и если при всем том католицизм, «этот несомненно общезначимый и несомненно высокоорганизованный социально-религиозный опыт», противоречит «опыту» науки,— разъяснял Ленин, «то, значит, между тем и другим есть принципиальная, коренная разница», которую не только не в силах объяснить, но и просто-напросто с т и р а е т ссылка на «коллективный опыт», в сфере коего, по Богданову, будто бы и лежит «основа объективности».

Разумеется, в искусствоведении — тем более при изучении законов и практики восприятия искусства, когда речь идет, так сказать, об отражении отражения, — дело обстоит сложнее, чем, например, для естествознания в вопросе об объективном существовании земли и вообще материального мира до и помимо человеческого опыта: воплощенное в известных материальных данностях с помощью материальных же средств, художественное явление как таковое объективно существует, однако именно и прежде всего как явление идеальное, воздействуя на сознание и чувства определенного читателя, зрителя, слушателя. Но и здесь постановка проблемы субъективного и объективного неизбежна в отношении как коллективных, так и индивидуальных суждений. «Объективное в суждении вкуса — верное отражение и оценка реально присущих эстетическому объекту свойств», ибо художественные произведения «выступают реально существующим вне и независимо от нас объектом эстетической оценки», — отмечает, например, Л. Н. Коган в своей книге «Художественный вкус. Опыт конкретно-социологического исследования» (М., «Мысль», 1966), справедливо настаивая при этом, что согласие во мнениях, всеобщность идейно-

эстетической оценки «отнюдь еще не является залогом объективности». И, понятно, из расхождений в оценках между критикой и зрителем «не следует, что для достижения единства мнений научный анализ художественной критики должен быть заменен прагматическим положением, которое отождествляет объективную истину с самым распространенным мнением о предмете» (А. Л. Вахеметса и С. Н. Плотников).

Это не только не отменяет для художественной критики необходимости брать во внимание «потребителя искусства», но, напротив, предполагает специальное его изучение, что, может быть, особенно важно для такого поистине массового искусства современности, каков кинематограф. Следует также иметь в виду установленный современными социологическими обследованиями грустный факт минимального влияния профессиональной кинокритики и вообще рецензентов на общественное мнение; «очевидно, — пишет по этому поводу в помянутой книге «Кино и зритель» один из ее авторов Г. А. Томилов, — виновата в первую очередь сама критика, которая обращается зачастую к самым подготовленным и образованным категориям зрителей и очень слабо воздействует на многочисленных зрителей с низким уровнем образования и общего эстетического развития».

Таким образом, всех нас, вместе с А. Михалевичем, достаточно уж давно «не может не волновать возможность появления какого-то вакуума между, так сказать, квалифицированными кинематографистами (и литераторами, художниками, музыкантами и т. д. — *Д. С.*) и зрительным залом (как и читателями, слушателями и т. д. — *Д. С.*)». Но в свете общих наших принципов ряд очевидных расхождений между критикой и той или иной частью публики — расхождений, в частности, и того типа, какой демонстрирует автор «заметок публициста» на примере оценок фильма П. Тодоровского «Городской романс», — при всем «желании и неторопливости» невозможно не признать з а к о н о м е р н ы м и, и выводы из них для критики не могут не оказаться совершенно иными, чем те, какие могли бы последовать из ряда будто бы «неторопливых» суждений А. Михалевича (и не его одного).

Можно здесь было бы (а если специально обсуждать возникающий в связи с этим комплекс вопросов, то необходимо нужно) обратиться к сложной проблематике структуры общественного сознания при социализме, к современным закономерностям проявления и динамики общественной психологии и общественного мнения, к соотношению и взаимодействию в общественном сознании массового и специализированного, обыденного (повседневного) и «теоретического» и т. д. Но, полагаю, сам автор «заметок публициста» преподнес своему читателю вполне достаточное для предмета и целей этого нашего разговора общее разъяснение, в каком направлении следует критику размышлять и действовать в случаях, подобных расхождению в оценках «Городского романса».

Разъяснение это (хоть оно и вышло явно невольным и в принципе противоречащим самому ходу мысли автора) очень глубоко, точно, диалектично. Его дал Ленин как раз в той незаконченной статье 1905 года «О смешении политики с педагогикой», которую А. Михалевич цитирует в заключение третьего раздела своих заметок, и смысл этого разъяснения состоит в том, что нельзя, при желании оставаться на почве марксизма и коммунистической партийности, выдвигать в политике «в качестве особого лозунга» лозунг: «к массам! — точно в пику кому-то, точно в ответ на мысли и разговоры» о высших целях рабочего движения; «работа углубления и расширения влияния на массы нужна одинаково всегда», делать же из указания на необходимость этой работы какой-то особый лозунг, строить же на нем особое направление нельзя, «не рискуя впасть в демагогию и в принижение задач передового и единственного революционного класса».

«...надо воспитывать весь класс наемных рабочих к роли борцов за освобождение всего человечества от всякого угнетения, надо постоянно обучать новые и новые слои этого класса, надо уметь подойти к самым серым, неразвитым, наименее затронутым и нашей

наукой и наукой жизни представителям этого класса, чтобы суметь заговорить с ними, суметь сблизиться с ними, суметь выдержанно, терпеливо поднять их до социал-демократического сознания, не превращая наше учение в сухую догму, уча ему не одной книжкой, а и участием в повседневной жизненной борьбе этих самых серых и самых неразвитых слоев пролетариата», — писал Ленин, отмечая, что «в этой повседневной деятельности есть... известный элемент педагогики». Но, подчеркивал он свою мысль, тот, «кто вздумал бы из этой «педагогики» сделать особый лозунг, п р о т и в о п о с т а в л я т ь ее «политике», строить на этом противопоставлении особое направление, апеллировать к массе во имя этого лозунга против «политиков» социал-демократии, тот сразу и неизбежно опустился бы до демагогии».

Автор «заметок публициста» совершенно, на мой взгляд, справедливо задается вопросом, «не предостерегает ли этот ход мыслей от некоторых близорукостей в подходе к нашему кинематографическому процессу» — в частности, когда («может быть, из лучших побуждений») «критика позволяет себе оставаться «азбучной». Остается лишь недоумевать, отчего он никак не видит этого греха за собой в роли критика...

Мне кажется, многое тут зависит от самоощущения человека, пишущего об искусстве, — так сказать, не просто от места и высоты расположения его «наблюдательного пункта», но от того, «застает» ли его тема на э т о м м е с т е, с необходимостью заставляя самоопределиться по отношению «ко всем» и, если нужно, подняться при этом на некую новую свою высоту, или же он, принимая на себя роль непогрешимого судьи, спешит загодя занять некую априорно особую позицию, только и приличествующую, по его мнению, э т о й р о л и, — в последнем случае почти неизбежен «перебор», переоценка значения собственных ощущений и суждений с высоты «над всеми»...

Так или иначе, пафос, с каким ратует А. Михалевич против «снобизма» или там «чистоплюйства» критиков «Городского романса», увлеченность, с какой утверждает он право создателей фильма на обращение к известному кругу жизненных тем и проблем, наконец, горячность, с какой призывает кинокритику шире брать во внимание самые разнообразные запросы и интересы зрителей, — все это, наверное, можно было бы понять, если бы автор «заметок публициста» не оказался тут в положении ломящегося в открытую дверь. И беда не в том лишь, что в результате не сказано по данному поводу, в сущности-то, ничего противоречащего критикам, положительно оценившим в работе П. Тодоровского то же самое, что А. Михалевич пылко «защищает» якобы от них. Критики — люди привычные, переживут. (Хотя зря подвергать сомнению их и без того шаткую репутацию не стоило бы.) Главная беда в другом: не сказав в поддержку «Городского романса» н и ч е г о б о л ь ш е г о, чем критики фильма, автор статьи о творческой зрелости художника, увы, говорит здесь з н а ч и т е л ь н о м е н ь ш е, как раз и «позволяя себе» остановиться на истинах общепонятных, бесспорных, «азбучных» и для критики разумевшихся в данном случае само собой.

В самом деле, надо ли «защищать» П. Тодоровского, например, от К. Щербакова (удостоившегося в «заметках публициста» пренебрежительного упоминания в цитате из письма), который между тем в «Комсомольской правде» в марте прошлого года тоже ведь умилялся «атмосфере душевной тонкости, деликатности», свойственной, по его мнению, лучшим работам этого режиссера, «атмосфере, в которой легко дышится, которая словно бы сама по себе помогает героям находить и понимать друг друга», и тоже уверял нас, что и в «Городском романсе» проявилась эта «способность поэтизировать городскую обыденность»? «Тема огромного счастья, которое может прийти в повседневном, будничном обличии, но которое нужно уметь различить, нельзя пропустить, не заметить, ибо такое бывает раз в жизни...» — и в этих (заключительных!) словах статьи К. Щербакова при всем желании не усмотришь ничего, что могло бы навлечь на себя гнев А. Михалевича, если, конечно,

не принята им к руководству насмешливая латинская формула: «Да погибнут те, кто сказал наше прежде нас!»

И, с другой стороны, похожи ли на «ловлю блох» высказанные критиком здесь же разумные, по-моему, соображения о «поэтическом подтексте» подлинном и мнимом, об опасности в искусстве «перепевов, ослабленных, стертых повторений сказанного» — соображений, в результате которых К. Щербаков и пришел к явно огорчительному для себя выводу, что новый фильм П. Тодоровского, «к сожалению, оказался больше в таком вот «вторичном» потоке» искусства и что тема фильма (закончу здесь цитирование заключительной фразы его статьи) «звучит глуше, чем хотелось и ожидалось»?..

Что же получается? Получается, что заинтересованность и в развитии нашего кинематографа, и в удовлетворении потребностей его зрителя, и в улучшении кинокритики настоятельно требует гораздо больших «неторопливости и желания», чем они проявлены автором «заметок публициста». Получается, что к весьма наглядной, хоть и невольной, демонстрации такой потребности сводится порой даже чуть не главный положительный смысл как того, что говорит А. Михалевич о последних «победах» нашего кинематографа (например, о «Городском романсе»), так и того, что он сообщает о «полупобедах», — например, о фильме «Комиссары»... Грустно получается.

Как и следовало ожидать, автор «заметок публициста» не считает для себя нужным прислушаться к чему-либо разумному, стоящему внимания, поучительному, что могло быть высказано до него критиками и о таких произведениях, которые он считает «полупобедами». И, по-моему, снова совершенно напрасно: в целом ряде выступлений о фильме Николая Мащенко «Комиссары» — весьма многочисленных, особенно на Украине,— содержалось немало серьезного, дельного как раз и по тем вопросам, которые беспокоят А. Михалевича, и по другим, не менее серьезным.

«Почему фильм несколько облагораживает чужака Дегтярева? Почему так разросся заблудившийся Громов?» — в частности, спрашивает А. Михалевич, признавая, между прочим, что «такие актерские работы, как исполнение И. Миколайчуком роли Громова, захватывают зрителя», и вместе с тем напоминая далее, что «если во власти актера, скажем, несколько романтизировать фигуру субъективно честного противника нэпа Громова, даже несколько любоваться мятущейся душой, то долг авторов... вскрыть всю грозную опасность этих метаний».

По-моему, кинокритики, в том числе земляки А. Михалевича, еще в позапрошлом году вполне ответили на эти его вопросы и тем самым как бы заранее обоснованно отвели вложенный в них упрек.

Очень содержательно раскрыт Громов уже в первой, если не ошибаюсь, статье, посвященной законченному фильму, — в киевской газете «Комсомольское знамя» в январе 1970 года.

Ее автор Л. Лемешева, во-первых, не уходит от трудного сопоставления Громова с Кондрашовым — Дегтяревым, проникшим в ряды комиссаров вражеским лазутчиком, «тоже» испытывающим сомнение в деле, которому служит, «тоже» максимально честным перед собой и до конца борющимся за дорогую для себя идею. Без этого не очень привычного сопоставления, впрямую предлагаемого нам авторами фильма (вслед за Л. Лемешевой на него обратил особое внимание, например, и С. Шумов в газете «Радянське Поділля» в июне прошлого года), Громова до конца не понять. И выясняется, что в фильме «положительность» или «отрицательность» человека рассмотрена, таким образом, прежде всего в зависимости от того, что́ для него в жизни свято, к а к о й и д е е он служит, и уже затем, сколь сильна и крепка его в е р а в эту идею, его в е р н о с т ь ей.

С завидной тонкостью подметила далее Л. Лемешева в совестливом и бескомпромиссном Громове, наделенном, как она признает, «особой нравственной восприимчивостью и чувствительностью к малейшим сквознякам эпохи», приход его, однако, как это ни парадоксально, к своеобразному «соглашению

с собственной совестью: раз в душе поселились сомнения, значит, он больше не борец и надо честно уйти, «очистить себя», а заодно и ряды тех, с кем когда-то начинал свой путь. Среди последних,—продолжает критик,—его лучший друг, «святой человек» — этим определением он (Громов. — *Д. С.*) устанавливает своеобразную дистанцию между собой и другом...», опять-таки, разумеется, призванную к самооправданию того, кто недостаточно-де «свят»...

Не правда ли, такого рода суровый и чуткий разбор куда дороже в критике, нежели комплиментарные признания успеха и таланта, тут же притом перечеркиваемые.

В фильме раскрывается историческая обреченность и бессмысленность дела контрреволюционеров, полный их человеческий крах, закономерное превращение «их благородий» в бандитов, в убийц из-за угла, в шайку палачей — где же тут можно было увидеть «облагораживание»?.. В фильме Громов оказывается на грани самоубийства, ибо нет ему жизни вне партии; мы внимательно выслушиваем все, что у него наболело, но нам внятен и его болезненный разлад с самим собой, с делом всей своей жизни; мы, как и он сам, слышим голоса его товарищей, судящих его по самому высокому счету: «Неужели ты, Громов, можешь дожидаться в стороне, пока мы в борьбе, муках, страданиях будем строить новую жизнь?» — где ж тут «романтизация» и «любование»? В фильме, наконец, как отмечено рецензией А. Мирошниченко в марте 1970 года в газете «Радянська Україна», «может быть, смысл образа Громова... более широк, чем констатация локального явления, которое имело место в истории нашей партии. Громов И. Мнколайчука несет большую трагическую тему человека, который утрачивает веру в правду и силу решений партии, утрачивает связи с партией»; критик счел возможным упрекнуть тут создателей фильма даже в некоторой торопливости, поспешности финала, — удивительно, что в глазах А. Михалевича Громов, напротив, слишком «разросся»...

Всматриваясь в решение сложной темы, развертываемой в «Комиссарах» через судьбу Громова, Владимир Клинченко в газете «Литературна Україна» (май 1970 года) усмотрел здесь и «неточно расставленные акценты»: начало «исцеления» Громова, по мнению критика, не может быть отнесено лишь к моменту его столкновения в лесу с белой бандой, ибо «Громов решил вернуться к комиссарам значительно раньше, уже тогда, когда шел на самосуд». Думаю, это замечание имеет почву (недаром оно почти буквально было повторено два месяца спустя в рецензии В. Юрченко в газете «Вечірній Київ), хотя роль «событийной», фабульной стороны картины в раскрытии смысла и направленности «внутренних» движений ее героев также немаловажна.

Разумеется (об этом метко сказано у А. Мирошниченко), «в фильме как бы приглушены линии, которые могли бы привести к появлению еще одного приключенческого произведения на историко-революционную тему. Все внимание зрителя сосредоточивается на внутреннем, на анализе процесса формирования и рождения мысли». И все же не напрасно Н. Мащенко и Б. Тарасенко, работая над сценарием, в основу которого легла повесть Ю. Либединского «Комиссары», привнесли в него, как позднее отметил С. Смоляницкий в центральной «Литературной газете», эпизоды нападения белобандитов из его же повести «Неделя»; думаю только, что объяснять это впрямую стремлением «драматизировать события» (С. Смоляницкий) столь же неточно, как, с другой стороны, утверждать, что авторы фильма чуть не вовсе «отказались от остроситуационных коллизий, от нагнетания драматизма внешнего», и в эпизоде избиения Громова белобандитами усматривать лишь «некоторый натурализм» (А. Мирошниченко). Во всяком случае, ясно, что такого рода «внешнее» в сюжете «Комиссаров», как открытое столкновение сомневающегося Громова с вооруженным классовым врагом, не может не «сработать» здесь на «внутреннее», даже стать решающим, с неумолимостью определив окончательный сознательный исторический в ы б о р человеком своего места в жизни. «Что-то переворачивается в моей душе, Федор, — признавался Громов другу. — Иног-

да хочется выхватить саблю — и все сначала...» Неотвратимая логика жизни не замедлила представить ему реальнейшие доказательства того, что разобраться до конца в противоречиях нового, относительно мирного развития жизни невозможно, если при этом забыть о существовании всех тех, на кого прежде всего и должны быть отточены его отвага и сабля.

Заслуживает внимания здесь то обстоятельство, что в разговоре о «Комиссарах» почти все о нем писавшие увлеклись преимущественно соображениями, вызванными тем своеобразным, подчеркнуто выдвинутым на передний план, что, соглашусь, прежде всего и характеризует идейно-художественный «пафос» этой работы Н. Мащенко в содружестве со всем съемочным коллективом фильма и прежде всего оператором О. Мартыновым. Пожалуй, не часто можно встретить в «текущей» кинокритике такое внимание к образной структуре произведения, притом не просто в плане формально-эстетической оценки его «выразительных средств», но, главное, в публицистическом изложении и истолковании их с м ы с л а.

Замысел режиссера создать «фильм-портрет», «показать наших комиссаров вблизи, и при этом не столько проследить их индивидуально-психологический путь в революции, сколько попытаться проанализировать, как формируется мировоззрение и мироощущение», поведать зрителю «о высокой честности перед собой, о той суровой нравственной школе, которую должен пройти человек, чтобы заслужить звание комиссара, коммуниста», о высочайшем «чувстве ответственности», какое испытывают коммунисты «перед современниками и будущими поколениями», — этот замысел, действительно вылившийся в своеобразный «фильм-портрет», «фильм-диалог», «фильм-исповедь» (Л. Лемешева), оказался с самого начала понят и поддержан критикой, определив и верное понимание того, почему «так охотно и часто пользуются режиссер и оператор крупными планами, развертывая перед нами целую галерею на диво выразительных и удачных кадров-портретов», и как торможение действия фильма служит тому, «чтобы дать нам возможность и время для раздумий, подчеркнуть значимость каждой образной детали, каждого слова» (А. Мирошниченко); и сколь важна в фильме эта «возможность увидеть героев вблизи, заглянуть им в глаза, заразиться их радостями и болью, воспринять их мысли как свои собственные» (В. Клинченко)... «Н. Мащенко полностью использует богатую метафорику романтичного кинематографа, — отмечал Леонид Череватенко в киевском журнале «Новини екрану» (1970, № 5). — И в то же время это фильм-диалог со зрителем, это поистине «прямое кино», в том смысле, что с экрана обращаются к зрителю, как к давнему знакомому, прямыми образами и прямыми словами». Об этом же писали многие другие критики, и именно эта целеустремленность фильма «Комиссары», опирающаяся на прочное «убеждение в том, что живы и будут жить комиссары революции» (С. Шумов) послужило М. Гараевой благодатной почвой для создания эмоционально приподнятого, публицистически яркого и впечатляющего этюда «Резолюция верности», напечатанного в 1970 году в журнале «Украина».

«Комиссары прошли через все пятьдесят лет жизни Родины. Они воевали, погибали, возрождались в своих сыновьях, сыновья погибали, а комиссары и поныне есть. И те, что воевали в 21-м, и те, что приняли свой бой в 41-м, и те, что говорят с нами из самого далека», — пишет М. Гараева, утверждая высокое и обязывающее е д и н с т в о того, что происходит на экране, с тем, что пережили, что думают, как живут и действуют люди разных поколений, сидящие сегодня в зрительном зале. При некоторой, грубо говоря, взвинченности чувств молодого критика, отразившейся в кое-каких (на мой, по крайней мере, слух) чрезмерностях выражений, нельзя не воспринять и не разделить с М. Гараевой той глубокой, самые основы нашего мировосприятия затрагивающей взволнованности, какую действительно несет современному зрителю фильм «Комиссары». И, думаю, Л. Кулиджанов в своем докладе на II съезде Союза

кинематографистов СССР о состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXIV съезда КПСС по праву отнес эту работу к числу таких, где «почетное место... вновь занял герой революционной эпохи, обладающий качествами политического и морального образца для наших современников, в частности для молодых зрителей, не имеющих за своими плечами опыта классовых битв», и где «постоянно ощущается стремление связать день нынешний и день минувший в непрерывности революционной традиции народа — первооткрывателя социализма. Это стремление, — верно отмечал докладчик, — проявляется как в идейной направленности произведений, так и в их художественном решении: современный анализ истории, достоверность изображений соединяются с обновлением киноязыка, традиции революционного кино 20-х и 30-х годов развиваются с учетом духовного и эмоционального опыта аудитории — события прошлого и характеры их участников, сохраняя свои конкретно-исторические особенности, приближаются к современному зрителю, активизируя в его душе чувство сопричастности великому делу революции».

Чем же, спрашивается, вызваны риторические вопросы А. Михалевича относительно соотношения «истоков» с настоящим и будущим? Автора «заметок публициста» «не устраивает возможная тенденция» п р о т и в о п о с т а в л е н и я нашего славного революционного прошлого нашему настоящему? Наверняка чужда она и Л. Кулиджанову и авторам всех прочитанных мною печатных отзывов о «Комиссарах», в том числе Я. Варшавскому, название статьи которого в «Комсомольской правде» (август 1970 года) — «К истокам» — почему-то вдруг помешало А. Михалевичу прочитать хотя бы ее последние слова: «источник неисчерпаемый»... Выходит, спор затеян снова без достаточных на то оснований? Да, выходит, так.

Во всем этом, пожалуй, не таилось бы в принципе особой беды для искусства и для критики, если б заметкам А. Михалевича вовсе нельзя было вернуть его собственное, брошенное им походя в адрес фильма «Комиссары» весьма тяжкое обвинение: «Фильм не столько убеждает правдой жизни, сколько ораторствует, герои не столько взаимодействуют, взаимоотносятся между собой, сколько обращают к зрительному залу разные суровые реплики, и это придает картине налет демагогичности».

Так совершенно, на мой взгляд, превратный смысл приобретают и те замечания автора, которые основаны на некоторых действительных просчетах создателей фильма и которые — вплоть до таких частностей, как обыгрывание люстры со свечами, — уже в общем-то достаточно критиковались в «Комиссарах» задолго до А. Михалевича, с одной «лишь» разницей: недостатки картины никому не застили ее внутренней идейно-художественной п р и р о д ы.

Сошлюсь здесь хотя бы на цитированную статью Л. Череватенко в «Новинах екрану». «Авторы фильма, — писал критик, — не просто пересказывают перипетии далекого 1921 года — они говорят о них голосом потомков, которым известно все о поколении, победившем в революции, прошедшем через огонь суровейших испытаний, из которых гражданская война и нэп были не самыми тяжкими. Недаром действие картины сопровождают песни, созданные значительно позднее: режиссеру нужна историческая перспектива... И не только авторы — точно так же знают все о себе и герои фильма... Фильм как бы развернут на одной площадке. Такой стилистики режиссер добивается — и он ее держится последовательно. Четко расчерчены линии, на которых сталкиваются антагонисты. Эта геометрия чувств таит в себе большое напряжение, хотя известная суховатость, логизированность воспроизведения — неминуемое последствие такого художественного решения. Но авторы упорно очищают фильм от примет живого быта...»

Привожу эти выписки и ссылки вовсе не в намерении просто противопоставить точку зрения «всех» или «большинства» тому, что утверждает о фильме «Комиссары» А. Михалевич и что он требует от его создателей, и

затем уже только из этого противопоставления наивно вывести неправоту автора «заметок публициста» в иных его утверждениях и требованиях. Опыт свидетельствует, что «голосование» в таких вопросах, как правило, ничего доброго не приносит и что в отстаивании истины порой можно оказаться на какое-то время даже в полном одиночестве; воюют и тут отнюдь не числом... По возможности широкое обращение к печатным откликам на «Комиссаров», по-моему, представляет читателю статьи А. Михалевича гораздо более существенные в данном случае — и для темы нашего разговора в целом — доказательства возможности и необходимости качественно иного подхода к сложному, в чем-то даже противоречивому художественному явлению, каков, в частности, этот фильм. Думаю, плодотворность суждений, основывающихся не на предположениях о «возможных тенденциях», а на самом данном произведении во всех его существенных сторонах (притом, согласно знаменитому пушкинскому принципу, по законам, признанным над собою самими авторами), вполне тут очевидна, как, полагаю, очевидна и ущербность стремления противопоставить данному произведению некое «возможное» иное, воображаемое согласно собственным представлениям о «материале».

В самом деле, нетрудно предположить, что должно было бы статься с тем же фильмом «Комиссары», последуй его авторы совету А. Михалевича, скажем, проникнуться, как Кононов у Ю. Либединского, известным снисхождением к иным «грехам» тех людей, которые в главном, конечно же, «наши» и которых потому, разумеется, нельзя «отбрасывать», ибо тогда воистину «мы будем очень чистенькими, но маловато нас останется»*... Само по себе правильное и нужное для жизни, этого рода «настроение» соотносится с основным пафосом фильма как дополнительное, второстепенное и в данной постановке темы неуместное, как неуместно оно было бы, скажем, у Павла Корчагина, когда, узнав в подробностях о гибели молодых житомирских подпольщиков, в том числе Вали Брузжак и других его давних товарищей, он слышит приказ командира полка под угрозой расстрела не допускать «никаких грубостей по отношению к пленным» — к тем самым, среди которых, может быть, палачи Вали и ее друзей! — и вдруг вспоминает последние слова приказа Реввоенсовета, прочитанного перед полком: «Рабоче-крестьянская страна любит свою Красную Армию. Она гордится ею. Она требует, чтобы на знамени ее не было ни одного пятна»,— вспоминает, и губы его сами шепчут эти слова как девиз всей его жизни: «Ни одного пятна...»

Хорошо было бы здесь рассуждение из повести Ю. Либединского о «чистеньких» — повторю, вообще-то верное рассуждение!

Думаю, в принципе так же следует подходить в главном и к вопросу о «жесткости», так сказать, безулыбчивости «Комиссаров», хотя упрек этот небезоснователен.

«Может быть,— говорил постановщик еще осенью 1969 года,— наши герои покажутся слишком жесткими и непримиримыми. Но таково было время, и оно диктовало свой стиль». С этим спорить не приходится; однако стилистика фильма вызвала в критике нарекания все же недаром. Так, о «статичности», которая здесь вместе с тем «оказывается удачным приемом», придающим мысли «большое, эмоционально вдохновляющее напряжение», и, с другой стороны, о «некоторых чертах умозрительности», снижающих достоинства фильма, говорилось, кроме статьи Л. Череватенко,

* Напомню, что в повести Ю. Либединского цитируемые А. Михалевичем слова произносятся на заседании партийного бюро курсов, где обсуждается проступок нескольких курсантов, попытавшихся отлынивать от учебы (они восприняли ее лишь как дело принудительное, даже вроде и ненужное, скучали по дому и «настоящему делу», занятиями тяготились, многого недопонимая по слабости общеобразовательной своей подготовки и явно недооценивая политической цели и смысла своей учебы в новой, «мирной» обстановке). В фильме — например в эпизоде классных занятий — по-своему отражены и несерьезность отношения иных курсантов к непривычному и как бы чуждому для них положению «гимназистов», и их полуграмотность, притом отражены как раз с тем «настроением», какого и чает здесь А. Михалевич. Что же до отношения к людям в ообще, то тут нелишне подчеркнуть в повести и другие слова Кононова — гневные, не допускающие и мысли об улыбчивом снисхождении, слова о тех (цитирую), «от кого нам надо сейчас очищаться»...

и в рецензии А. Тарасенко в «Рабочей газете»; по мнению А. Мирошниченко, К. Степанков в роли Федора Лобачева, «возможно... кое-где слишком прибегает к сумрачным тонам, подчеркивая высокую степень внутреннего напряжения, в котором все время живет его герой»; искусственным счел ограничение пространства и места действия фильма В. Клинченко; «элементы нарочитости» отмечали здесь и другие авторы. Вряд ли именно стиль времени, изображаемого в фильме, диктовал его создателям, к примеру, решение поместить школу комиссаров не куда-нибудь, а под монастырские своды — мотив аскетизма, жертвенного самоотречения, «послушничества» оказался тут явно преувеличенным, тесня нечто существеннейшее в характеристике людей революции: обретаемое ими в борьбе за правое дело *счастье* духовного самораскрытия, полноты жизни, обогащения и роста личности. Иное дело, что серьезный этот упрек все же, полагаю, несправедливо возводить до такой крайней степени, как это делает А. Михалевич, говоря о «догматическом одеревянении», о «фальши в содержании, в отборе картин».

Стоит здесь учесть и еще одно обстоятельство, вскользь отмеченное мною выше: отчетливая, подчас даже демонстративная стилистика фильма — вплоть до нарочитостей — как бы провоцирует известную односторонность восприятия в нем его основных сюжетных линий; перед нами тут прежде всего *кино*, и притом порой даже, позволю себе так выразиться, *слишком* кино, с чрезмерностями, с подчеркиваниями; и его «литературное» содержание, то есть кое-что существенное в его «внешней» канве и в тех по этой канве выведенных «узорах», где мысль художника тоже запечатлелась, но не специфическими киносредствами (хотя и, разумеется, посредством пленки и фонограммы), как бы отодвигается в восприятии на второй план.

Вот, кажется, редчайший случай, когда приходится чуть не сетовать на то, что кинокритики занялись-таки кинематографическим в кинематографе, *художественной* его мыслью, непереводимой буквально, прямым «подстрочным переводом», ибо выражена, она, эта мысль, именно на языке кино. Не оттого ли во всех известных мне отзывах о «Комиссарах» (за исключением эссе М. Гараевой, нацеленного на прямое публицистическое раскрытие связей фильма с жизнью и построенного в основном на сопоставлении его героев с героями реальными, живущими в нашей памяти и среди нас) даже не упоминается эпизод, в котором Федор Лобачев подбирает на улице маленького голодного беспризорника; почти не находит своего места в рецензиях о фильме и история перерождения поначалу враждебно настроенной по отношению к революции Шуры, и намечающийся «треугольник» Шура — Дегтярев — Лобачев... Между тем все это так или иначе *есть* в фильме, играет в нем, пусть не первостепенную и не так, как все остальное, бросающуюся в глаза, но значительную роль. К. Щербаков, как и другие критики «Комиссаров», заметил в журнале «Советский экран» (июнь 1971 года), что «одухотворенный и бескомпромиссный аскетизм тех лет воплощен в самой стилистике, образной структуре ленты» и что воплотилась здесь «и поэзия, отзывающаяся то нежным и печальным звоном трубы, то песней...»; но, думаю, только в указанном отношении критик мог утверждать, что «самому характеру Шуры» «не нашлось в фильме естественного, прочного места»,— во «внешнем», «литературном» рисунке фильма Шура и ее взаимоотношения с Федором совершенно на месте и очень важны для характеристики «комиссара комиссаров», так односторонне и потому несправедливо оцененного А. Михалевичем.

Наконец, к недекларативному, действительному учету идейно-эстетического принципа художников, их творческого почерка взывает требование «многообразия человеческих характеров» в фильме, большей «многосторонности» рисуемой им «жизненной правды»,— словом, большего *знания* о нэпе, чем то, какое несет современному зрителю фильм. Здесь у А. Михалевича, который «был бы рад, если бы авторы картины постарались

перенести в свое произведение побольше всего сильного, исторически ценного, что есть вообще у Либединского», имеется среди критиков и союзник — К. Щербаков, которому в фильме тоже «не хватает конкретики времени» и который тоже счел, что «современный молодой зритель, посмотрев фильм, должен ощутить, понять то неповторимое время, должен вынести знания о годах крутого экономического поворота, о том, откуда брались такие сомнения, как у Громова, как партия помогала людям их преодолевать»; авторы же фильма «иной раз как бы выносят за скобки подробную реальность тех лет». И критик формулирует как некое будто бы общее правило искусства: «Философское, общезначимое убедительно тогда, когда вырастает из конкретно-исторического осмысления», имея в виду именно «плоть и кровь» характера, конкретную и подробную обрисовку «жизненного контекста» и т. д., ибо, дескать, тема «Комиссаров» «не терпит приблизительности» (будто, с его точки зрения, какая-нибудь иная тема ее «терпит»).

Не думаю, что после всего сказанного о «Комиссарах» надо еще подробно объяснять, что результатом осуществления этих явно добрых по намерениям советов, вероятно, мог оказаться *совершенно другой* (и, увы, необязательно столь же удачный в целом) фильм на ту же тему. Не слишком ли, однако, всерьез уповаем мы в таких случаях на впечатляющую силу наших прямых советов художникам, что и как должно им писать и рисовать, лепить и петь, снимать и играть, танцевать и музицировать?.. Не вернее ли и не эффективней ли будет о том, чего *не хватает* в произведении, говорить лишь исходя из того, что в нем *есть*, не более того? Во всяком случае, ясно, что точка зрения К. Щербакова, с которой в этом вопросе позиция А. Михалевича в некоторых его упреках создателям «Комиссаров», по существу, совпадает, может лишь вернуть нас к очень давним спорам, когда будущий автор «Молодой гвардии» вкупе с Либединским и другими своими товарищами по РАППу провозглашал лозунг «Долой Шиллера!»...

Так что, перефразируя А. Михалевича, скажу, что все же был бы рад в данном случае, если бы авторы картины *по Либединскому* постарались перенести в свое произведение еще больше того сильного, ценного — как исторически, так и для перспектив развития нашего искусства,— что есть у *Довженко*, чье великое имя все более по праву светится во вступительных титрах Киевской киностудии, где снимались «Комиссары». Об этом, между прочим, верно сказано у А. Тарасенко: признавая отсутствие в фильме «биографической конкретности» и отмечая, что «довольно приблизительно, условно подходит он к данным, взятым из книги Либединского», критик отчетливо оговаривал: «конечно, стиль «Комиссаров» таков, что богатство подробностей здесь излишне», и это дало критику право и основание напомнить в то же время, что Довженко умел характеризовать героев и одной-двумя яркими деталями,— напомнить во имя задачи «создания еще более рельефных характеров и, значит, воплощения еще более убедительных образов», притом в ключе, отвечающем как раз тому, что волнует и самого постановщика фильма, судя по его выступлению на одном из пленумов Союза кинематографистов.

«Утешает то, что Н. Мащенко видит свои проблемы, озабочен ими. Об этом свидетельствует его заметное продвижение на нелегком пути к самобытности: создан фильм, захватывающий партийной страстностью, активной позицией постановщика»,— заканчивал А. Тарасенко свою рецензию, и подобное сочетание взыскательности и бережности, какое проявилось здесь и в целом ряде других отзывов о «Комиссарах», право же, не грех было в данном случае позаимствовать, отказавшись от необоснованного опасения насчет «возможных тенденций» и от того — в связи с ним — желания во что бы то ни стало поставить под сомнение саму художественную позицию создателей фильма «Комиссары» и их творческую зрелость, какое выказал вдруг автор «заметок публициста», чей урок «заботы» о художниках, преподнесенный здесь крупно, воистину может напомнить адресован-

ную им Я. Варшавскому басню «Пустынник и медведь»!..

Впрочем, статья А. Михалевича, как ни жаль, вышла поучительной во многих отношениях...

Думаю, главная причина тут не в каких-нибудь свойствах и особенностях темперамента, метода рассуждений, стиля и т. п., присущих тому или иному автору. И самые лучшие побуждения, диктующие постановку ряда важных проблем современной нашей художественной жизни, в том числе жизни художественной критики, сплошь да рядом не достигают своей цели вовсе не потому, что у того или иного автора недостало собственных его возможностей, знания предмета, «желания и неторопливости», наконец... Нет, коренная причина тут, представляется мне, в ином: в том отношении к своему «предмету», которое, пожалуй, могло бы быть свойственно скорее хозяину, руководителю, наставнику, нежели работнику, исполнителю, ученику; в таком взгляде на обсуждаемое дело — и соответственно в таком «тоне» поведения и высказываний,— будто перед нами больше наблюдатель, человек со стороны, чем с о т р у д н и к. Стоит только услышать, например, такое начало абзаца: «А критики? С ними, очевидно, еще долгий разговор...» — как ощутишь этот х о л о д о к р а с с т о я н и я, прямо скажу, неприятный и не располагающий к дружелюбию холодок...

Характерны в этом плане выступления в литературной печати некоторых наших писателей перед недавним пленумом правления Союза писателей СССР, посвященным проблемам развития литературно-художественной критики в свете решений XXIV съезда КПСС. Помимо дельных соображений и вопреки им тут можно было услышать и нотки раздраженности: хватит, мол, говорить о критиках, пора им наконец-то «брать в руки перо и писать» в требуемом партией духе — надоело-де «без конца объяснять критику, как человеку, впервые попавшему в большой город, на какой трамвай садиться и куда ехать»; и недаром, мол, «стало традицией время от времени собирать критиков то на совещание, то посвящать им целый пленум»,— не потому ли, что у прозаиков и поэтов «дела обстоят несколько лучше», ибо уж они-то, «если не все, то многие... знают жизнь не понаслышке и не из литературы, а из самых сокровенных источников самой жизни»... Боюсь, такого рода настроение овладевает порой не только иными уважаемыми литераторами, но и некоторыми деятелями других искусств. Все еще распространена манера о делах «чужих» (а чужую беду, как известно, разводят руками) судить без должного уважения, да и просто без з н а н и я действительного положения и обстоятельств этих дел... И если партийная критика не может не вызвать у всех нас новой потребности в деловой и целеустремленной самокритике, то необоснованные огульные упреки «со стороны» чуть не в полном бездействии, недомыслии и оторванности нашей художественной критики от жизни, право же, вынуждают напомнить товарищам хотя бы о необходимости, как говаривал М. Горький, много знать, чтобы лишь осторожно советовать...

Адресованный литературно-художественной критике призыв, прозвучавший с трибуны XXIV съезда партии — и это стоит подчеркнуть со всей решительностью,— ничего общего не имеет с досужим противопоставлением успехов «самого» искусства неуспехам художественной критики; в Отчетном докладе ЦК КПСС, в Резолюции съезда и затем в Постановлении ЦК недвусмысленно говорится о долге критики помогать художникам в достижении более значительных успехов и в быстрейшем изживании недостатков, о насущной задаче критиков именно для этой цели, в этом направлении активно проводить линию партии, выступать с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережностью.

В сложившейся ныне обстановке в искусстве и вокруг искусства, при всем том, что способствует его дальнейшему развитию, нельзя не ощутить и потребности в общем повышении требований. Иначе ведь борьба за улучшение дела литературно-художественной критики может принять и такие, право же,

анекдотические формы, как это получилось, например, у автора газетного отчета об одном недавнем региональном совещании по вопросам литературы. «Укором критике,— читаем мы здесь, глазам своим не веря,— прозвучало утверждение поэта (имярек), что нередко гражданские стихи страдают эмоциональной бледностью, неопределенностью цели, а также утверждение (имярек) о том, что «иногда читаешь стихи, в которых мысль чуть жива», и (имярек) о чрезмерном обилии поэтических штампов»!.. Тенденции такого свойства чутко уловил, скажем, Р. Гамзатов, полушутя, но, по-моему, с весьма серьезным прицелом предложивший своему собеседнику в «Литературной газете» начать диалог о литературной критике «вообще с литературы». «В писательской среде (и, добавим, у работников всех видов искусства.— *Д. С.*) должно быть больше чувства неудовлетворенности»,— полагает он, ибо не от одних критиков зависит «атмосфера» нашей художественной жизни. Это, разумеется, не освобождает критику от ответственности, хотя бы потому, что нельзя тут в принципе разделить: художник — одно, критик — другое! «Мы все делаем одно дело. Все и отвечать должны...» Очень верно сказано!

Дело литературно-художественной критики — неотъемлемая часть общего нашего дела, где, может быть, с особой очевидностью, уже в самих исходных критериях оценки проявляется диалектическое единство политических, этических и эстетических аспектов дальнейшего развития культуры социализма. К сожалению, однако, все еще дают себя знать — и в общетеоретических суждениях и особенно в рецензионной практике — тенденции известного разрыва, разъединения, метафизической абсолютизации этих разных сторон художественных явлений и процессов.

Р. Соболев в помянутом своем выступлении о нерешенных задачах критики справедливо заметил, что не всякая социология вульгарна. Но дело тут, конечно, не сводится к простому отождествлению «вульгарности» с «бездарностью». Вульгарный социологизм, как и его обратная сторона, которую можно было бы назвать вульгарным эстетизмом (а есть у них в искусстве и в критике и братья-близнецы — скажем, вульгарный психологизм, вульгарный бытовизм и биографизм, вульгарное морализирование... — и далеко не всякие проявления их бездарны), основывается в художественной критике и вообще в искусствоведении на «принципе» спрямления, упрощения, схематизирования, то есть именно вульгаризации социальных (или, напротив, эстетических) закономерностей и связей искусства, отрицает (или, напротив, в своем эстетском «варианте» абсолютизирует) сложные относительно самостоятельные «внутренние» законы и связи его родового и индивидуального происхождения и развития. Что же на этом фоне может практически означать для критика-марксиста пожелание «стать социологом»? Думаю, это, строго говоря, не более чем напоминание о коренных его профессиональных задачах, диктуемых его положением и ролью в обществе и самой природой искусства как «предмета» его профессиональной деятельности.

В этом смысле утверждать особые преимущества «талантливого социологического анализа» перед (подчеркну) «каким-либо иным» — не значит ли делать невольную уступку предположению, будто по-своему правомочна и художественная критика, чуждая социальным вопросам? Пожалуй, недаром для обозначения несоциологических способов критического подхода к художественным явлениям Р. Соболев все-таки воспользовался тут понятиями явно отрицательного свойства, говоря об «описательных или квазиэстетических методах анализа» (подчеркнуто снова мною),— истинно «социологическое» в художественной критике не может выступать как-то само по себе, вне подлинно «эстетического».

К примеру, по утверждению критика, «Забриски Пойнт» невозможно понять и оценить, «исходя лишь из эстетических критериев: ведь если тут «Антониони «стал хуже», то почему же «Забриски Пойнт» принят в штыки даже многими слывущими либеральными американскими критиками? Почему

одна из газет США без обиняков заявила, что «этого сукина сына надо пристрелить»? И критик прав: на все эти сугубо политические вопросы ответ надо искать именно в политике, и обойти их невозможно*. Но разве вовсе бесплодны для суждения в целом о фильме «Забриски Пойнт», в том числе о политических аспектах его как произведения художественного, небезосновательные, по-моему, наблюдения «иных», подмечающих действительные изменения в прочно, казалось, сложившейся эстетической системе Антониони — режиссера и сценариста? Очевидно, Р. Соболев, сознающий наличие этих изменений (даже, мне кажется, несколько их преувеличивающий), вовсе не хочет сказать, будто постановка прямых политических вопросов в художественной критике бросает тень уже на самую возможность мысли о том, «хуже», или «лучше», или просто каким именно в плане эстетическом стал художник в данном своем произведении; будто, наконец, действительно глубокий социологический анализ произведения искусства не сам собою предполагается в художественной критике, если она имеет намерение быть таковой, а пользование критериями эстетическими, не органически вбирает их в себя, не сливает их в конечном счете воедино со всеми иными практическими жизненными критериями истины в искусстве!.. Можно быть заранее уверенным, что в случаях существенного разнобоя или взаимовытеснения этих критериев в конкретном художественном анализе любой из них, становясь подавляющим, в той или иной мере перестает служить истине, влечет критика к упрощениям, к искажению действительности, эстетической или реальной или даже той и другой разом.

...Как бы там ни было, обсуждаемые явления и задачи литературно-художественной критики, в том числе и те, что так или иначе затронуты в «заметках публициста» А. Михалевича, требуют дальнейшего осмысления, и прежде всего, конечно, в самой практике нашего дела. Постановление ЦК партии вселяет при этом надежду на то, что отношение к делу литературно-художественной критики как неотъемлемой и важной части общего партийного дела еще более распространится и углубится — и у самих критиков и у всех тех, кто не может не быть заинтересован в результатах их работы.

(Продолжение дискуссии см. в № 7)

*Замечу лишь попутно: провозгласить, что Антониони в фильме «Забриски Пойнт» — «социальный критик американской действительности, которой решительно отказывает в праве на существование», значило бы весьма упростить позицию автора фильма, как, с другой стороны, известное упрощение, на мой взгляд, допустил и Филип Боноски, сказав, что «в основе своей этот фильм — фальшивый, ибо он героизирует тех, кто не является героями сегодняшней Америки». Любопытно здесь и то, как в конце концов сходятся противоположные крайности: Р. Соболев подобный упрек адресует ныне прежнему Антониони, чья «растянувшаяся на десятилетия элегия мало что имела общего с Италией, в те же годы потрясаемой классовыми боями»...

Человек, проживший тысячу жизней

Л. Арнштам

Довженко свято верил, что красота родит красоту! На работе он настойчиво добивался высокой сосредоточенности, требовал от своих сотрудников постоянной собранности, не переносил на съемках ненужной суеты, показной сверхдеятельности административного персонала и особенно неуважительного отношения друг к другу.

Он был искренне убежден, что без такой строгой творческой атмосферы, без красивых, уважительных отношений между людьми, творящими общее дело, в кинематографическом искусстве не может быть создано ничего значительного.

На киностудиях, далеко не всегда отличавшихся высокой культурой работы, нелегко было добиться гармонии, о которой мечталось Довженко. Но если ему бессмысленно мешали в этом, он мог впасть в ярость, надолго уйти со съемки, а то и вовсе ее отменить! В таких случаях только Солнцева могла уговорить его вернуться к работе. Она оберегала его, как могла, неустанно следила за тем, чтобы ничто не могло помешать его творческому состоянию; ее неукоснительной требовательности боялась вся студия!

И все же сколько раз доводилось мне видеть его разгневанным и оскорбленным каким-нибудь непредвиденным обстоятельством, каким-нибудь на первый взгляд ничтожным фактом, нарушившим тот высокий творческий т о н, которого он так упорно добивался на съемочной площадке!

...Довженко снимал «Мичурина», я в соседнем павильоне — «Глинку». У меня на съемках можно было услышать хорошую музыку, и Довженко во время вынужденных перерывов, которых у нас всегда хватает с избытком, захаживал ко мне на декорацию. Он становился где-нибудь в стороне, так чтобы остаться незамеченным, слушал музыку, потом незаметно исчезал.

Однажды я случайно и обнаружил его за декорацией. Он притаился среди креплений и, сидя на балке, тихонько раскачивался. Только глянув на него, я сразу понял, что он пребывает в крайнем расстройстве чувств.

— Что случилось, Сашко?.. Или что-нибудь не заладилось?

— Да нет... Ты только послушай! Репетирую я сцену смерти Александры Васильевны*... Понимаешь, смерти! Вдруг входит этот глупый человек (Довженко назвал фамилию одного из начинающих администраторов своей группы) и, не сомневаюсь, из самых лучших побуждений говорит громко, во весь голос, так, чтобы обязательно все услышали: «Товарищи! Сегодня в буфете сосиски с капустой!» Понимаешь... она умирает, а он сосиски с капустой! — горестно повторил Довженко.— И в глазах актрисы уже не всепрощающая любовь к мужу и не отрешен-

Окончание. Начало см. в «ИК», 1972, № 4.

*Александра Васильевна — жена Мичурина. Сцена, которую репетировал Довженко, получилась одной из самых сильных в фильме.

ность от всего земного... в ее глазах отчетливо вижу порцию сосисок с капустой!.. Ну как тут работать?! — воздел он руки.— Такой дурачок безнадежный!

Чтобы как-то успокоить Довженко, я тут же, присев рядом с ним на балку, рассказал ему маленькую историю, которую мне, в свою очередь, некогда поведал наш прекрасный актер Эраст Гарин.

В двадцатых годах, во время первых гастролей в Советском Союзе японского театра «Кабуки», Гарин, плененный игрою замечательных актеров этого театра, пришел в гостиницу к одному из них, Кавардзаки Цйодзюро, для того чтобы лично выразить восхищение его искусством и искусством его товарищей.

Кавардзаки любезно принял совсем еще юного Гарина, которого также успел повидать в одном из спектаклей театра Мейерхольда. Разговор, естественно, велся через переводчика, но на самый непринужденный лад.

Гарин, старавшийся, впрочем, как и все «мейерхольдовцы», не пропустить ни одного спектакля «Кабуки», расспрашивал Кавардзаки об условных приемах игры, которыми пользовались строго в рамках своего амплуа актеры этого удивительного театра, и, осмелев, попросил показать ему «походку женщины». Хотя актерское амплуа Кавардзаки Цйодзюро было совсем иное (исполнителем женских ролей в труппе «Кабуки» был знаменитый Ицикава Сйоцйо), он любезно согласился; однако счел своим долгом извиниться, сказав, что не сможет этого сделать сразу же, не подготовив себя соответствующим образом.

Сняв с себя европейскую одежду и обнажив прекрасный мускулистый торс, Кавардзаки долго и тщательно мылся — обмыл грудь, плечи, руки... потом также тщательно обтер свое тело полотенцем и только после этого, облачившись в традиционное кимоно и взяв в руки веер, прошелся по комнате изящнейшей, мелкой «женской походкой». Три, четыре шажка вперед. Плавный поворот и столько же шажков назад. Вежливый поклон, почти приседание. Все!

Гарин, поблагодарив Кавардзаки за доставленное удовольствие, все же не смог скрыть своего удивления перед столь долгими, тщательными приготовлениями актера к столь краткому, простому действию и осторожно задал ему соответствующий вопрос.

— Но как могло быть иначе?— в свою очередь удивился Кавардзаки.— Приступая к работе, я должен быть не только отрешенно чист сердцем, но и обязан быть чист телом!

История эта вернула Довженко совершенное равновесие.

— Чист сердцем! Чист телом! — весело восклицал он.— Мудро!.. Как это мудро! Вот чему надо учить наших актеров... Да и не только актеров!.. Чист сердцем... чист телом!— повторял он до тех пор, пока не увидел перед собою Солнцеву.

Появившись в переплетах креплений, она поглядела на меня зло, на Довженко укоризненно. За ее спиною испуганно прятался провинившийся юный администратор.

— Александр Петрович! — официально обратилась она к Довженко.— Мы вас разыскиваем больше часа по всей студии... Нельзя же так!

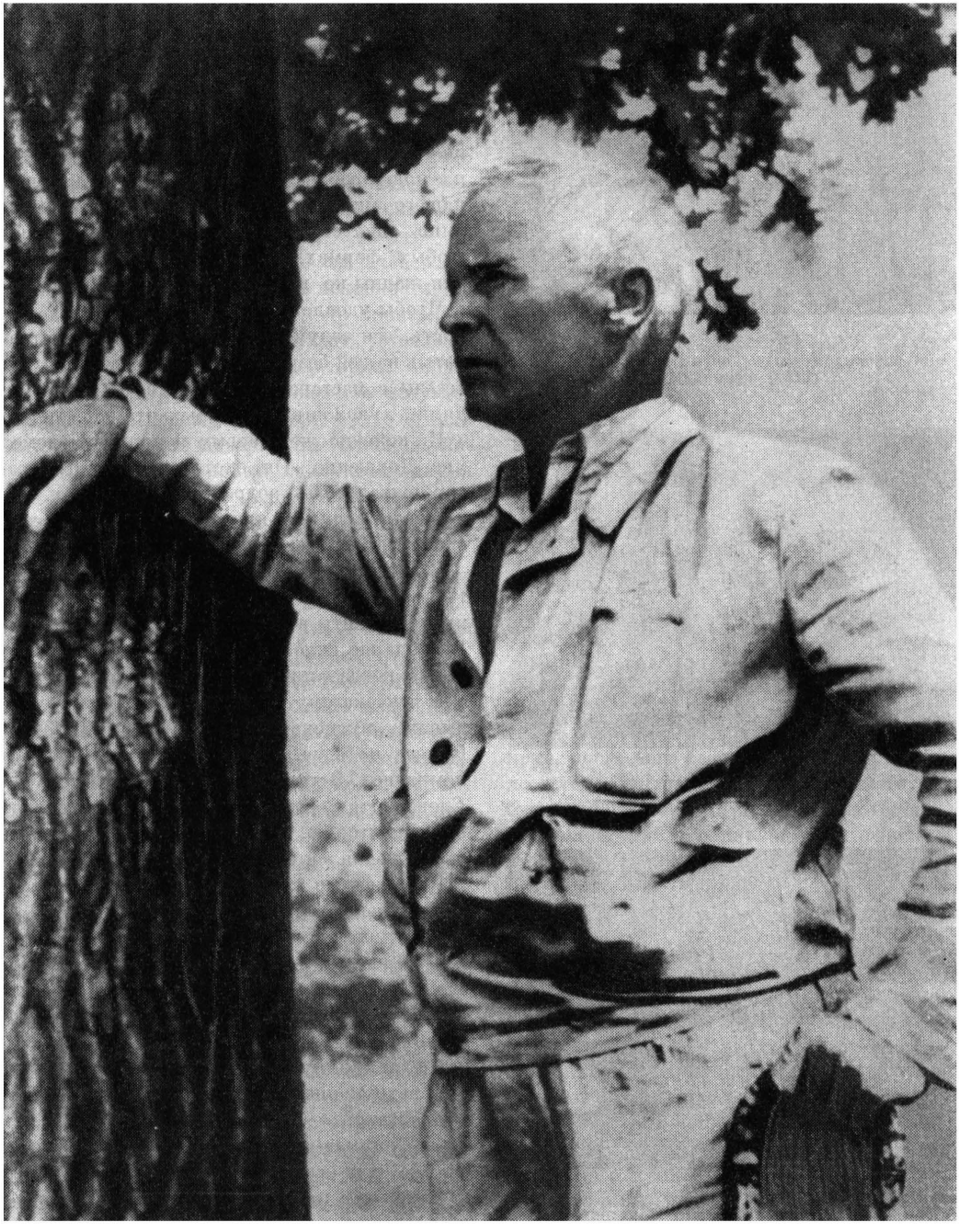
— Александр Петрович, даю вам слово,— жалобно заскулил администратор,— больше это не повторится... Никогда!

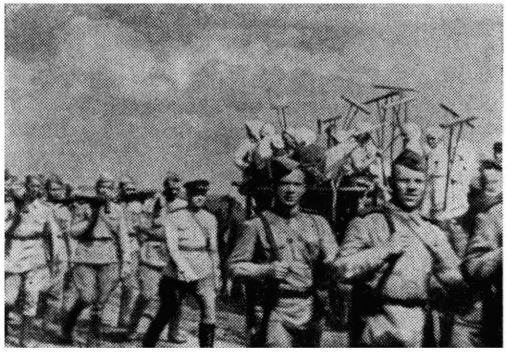
— Иду, Юля, иду! — Довженко поднялся с балки.— Ну как, дружок? — Он обнял трепещущего администратора.— Чист сердцем, чист телом? — задал он ему странный вопрос, наверняка повергший того в состояние уже полной невменяемости.

●

Вторая половина сороковых годов. Я преподаю во ВГИКе, веду там курс на сценарном факультете.

Послевоенный ВГИК был еще не умыт, не причесан. Аудитории неприютны, неряшливы: обшарпанные столы, за которыми сидеть студентам, подоконники в струпьях облупившейся краски, окна, кое-где зияющие фанерными заплатами, стены, давно не тронутые кистью маляра, какого-то неопределенного цвета...





«Битва за нашу Советскую Украину» (1943)

Но всего этого мои студенты решительно не замечали или, вернее, не хотели замечать. Они были совсем не похожи на обычных ребят, пришедших в высшее учебное заведение прямо со школьной скамьи. Почти каждому великой школой жизни была война. И что по сравнению с испытаниями, выпавшими на их долю, означала некоторая неустроенность нашего мирного бытия! Ими владела ныне лишь одна страсть — страсть к познанию в любых формах! И, конечно, особенно были они жадны ко всему, что касалось искусства.

Чтобы удовлетворить эту благородную жадность, я и задумал время от времени устраивать в нашей безрадостной аудитории встречи-беседы с мастерами кино и театра, с писателями, художниками, музыкантами...

И, конечно же, первым я попросил помочь мне Довженко. Он охотно согласился, расспрашивал меня подробно о студентах, раздумывал вслух о предмете будущей беседы, словом, добросовестно готовился к встрече.

В аудиторию он вошел по-особому подтянутый, я бы даже сказал, излишне торжественный. Студенты встретили его аплодисментами. Благодарно склонив голову, он постоял в дверях, а когда аплодисменты стихли, направился к неказистому преподавательскому столику, пышно именовавшемуся у нас кафедрой. Присел на стул. Огляделся. Сразу и заметно помрачнел. Встал. Молча постоял. Снова сел. Снова встал. Еще раз внимательно оглядел всю аудиторию. Опять сел, но тотчас же снова поднялся и больше уже не садился.

Пораженные столь странным началом беседы, студенты совершенно притихли.

В тишине же и раздался наконец его голос.

— Прошу прощения... беседы не будет! — спокойно, но достаточно твердо объявил Довженко.— Считайте нашу встречу несостоявшейся!

Не дав стихнуть возникшему было в аудитории недоуменному гулу голосов, он вежливо продолжил:

— Понимаю ваше неудовольствие, но не считаю для себя возможным готовить вас к служению искусству в такой некрасивой и не соответствующей своему назначению

обстановке, с которой все вы, в силу владеющей вами инерции, очевидно, уже свыклись и смирились!

Не только то, что мои студенты услышали от Довженко, но и самый строй его речи, манера поведения — все это было для них столь неожиданно и непривычно, что они, обычно такие ершистые, не шелохнувшись, сидели за своими столами начисто присмиревшими «первоклашками».

Я же, хотя и был несколько озадачен и испытывал естественное чувство неловкости, не скрою, с любопытством ждал, что произойдет дальше. А дальше... дальше Довженко медленно прошелся по аудитории, подошел к студентке, встретившей его испуганным взглядом, провел пальцем, будто стирая пыль, по щербатой поверхности стола, за которым она сидела, пошел вдоль стен, двумя руками огладил одну, деловито постучал по другой, постоял у окна и наконец, повернувшись к аудитории, снова заговорил.

— Мне будет очень приятно,— любезно сказал он,— если вы прислушаетесь к некоторым моим, как мне кажется, не слишком затруднительным для вас рекомендациям...

Он быстро прошел к преподавательскому столику, и в эту минуту увиделся мне таким, каким был в ранней молодости — народным учителем, внушающим премудрости простейших наук ученикам сельской школы. Вот-вот начнет диктант или задаст вопрос кому-либо из школьников! Он и задал его...

— Как вы думаете... вот вы! — обратился он все к той же студентке.— Долго ли придется вам ждать, покуда дирекция вашего института, у которой, очевидно, много других неотложных дел, займется приведением в порядок этого помещения, незаслуженно именуемого аудиторией?

— Долго!—не задумываясь, ответила студентка, вызвав решительностью своего ответа общее оживление.

— Я тоже так думаю! — серьезно согласился с нею Довженко.— И потому советую вам собственными силами заняться усовершенствованием своего унылого бытия! Для этого...— помолчав, он снова огляделся во-

«Битва за нашу Советскую Украину» (1943)

круг, после чего быстро, пожалуй, даже весело, стал «диктовать».— Прежде всего раздобудьте мел, кисти и побелите потолок, как это делает на Украине каждая рачительная хозяйка в своей хате перед большими праздниками! Потом выпросите у завхоза вашего института хотя бы немного красок и покрасьте подоконники и оконные рамы. Лучше в два цвета — так будет веселее! Теперь стены... да, стены! Ну, что ж, прикройте пока ваши не имеющие никакого цвета стены по возможности хорошими репродукциями с картин великих художников прошлого и настоящего! Не сомневаюсь, что такие репродукции истлевают без дела в папках где-нибудь на полках, там, где хранятся ваши учебные пособия. После чего купите недорогих цветов, но обязательно в горшочках, и поставьте их на подоконники. Такие же горшочки с цветами по-

ставьте на ваших некрасивых столах перед каждой девушкой! И когда вы преуспеете во всем этом, Лев Оскарович еще раз предложит мне встретиться с вами! — Он вежливо, но с явным оттенком иронии поклонился мне.— И если вы сами не раздумаете,— снова обратился он к студентам,— и не откажетесь от встречи со мною по причине моего неудобного и сварливого характера, я постараюсь быть вам полезен в меру моих сил... Желаю вам всего наилучшего! — Так заключив свою несостоявшуюся беседу, Довженко быстро направился к двери и исчез за нею прежде, чем кто-либо из нас успел опомниться!

Но что за шум, нет, какая буря поднялась после его ухода! Нашлись и такие, которым все его поведение представилось просто неуместным капризом. Но большинство, и в первую очередь девушки (правда, их было немного на нашем мужском курсе!), поняли и приняли Довженко!.. Короче говоря, не прошло и недели, как он снова вошел в аудиторию, прибранную по его слову. Впрочем, он не обратил на это решительно никакого внимания, как будто иначе и быть не могло. Не обратил Довженко внимания и на аплодисменты, которыми опять же дружно встретили его студенты. Он быстро прошел к преподавательскому столику.

— Здравствуйте! — сказал он, не ожидая, когда стихнут аплодисменты.— Я знаю,— тотчас же продолжил он,— что многие из вас, если не большинство, воевали и в вашем лице приветствую подвиг победителей! Однако к этой победе — справедливейшей из справедливых — вы пришли нелегко и непросто! Вы видели и перенесли сами неслыханные страдания, вы потеряли миллионы друзей, товарищей, близких.

Он умолк, низко склонив голову.

Напряженная тишина царила в аудитории.

— Предметом нашей беседы будет сегодня Радость! — сказал Довженко.

●

«Через страдание к радости»! Снова и снова бетховенская формула героической жизни и героического искусства, которому всегда был верен Довженко.

«...И все движется вперед: путем печали, страданий, путем борьбы совести, борьбы старого с новым, путем смертей, гибели отдельных жизней... и из всего этого вырастет чудесный цветок, цветок Радости...»

Не правда ли, почти цитаты из героических биографий Ромена Роллана? Но нет! Так записал в своем дневнике молодой Феликс Дзержинский.

Для героического не существует барьеров. Герои ведут перекличку поверх барьеров времени!

●

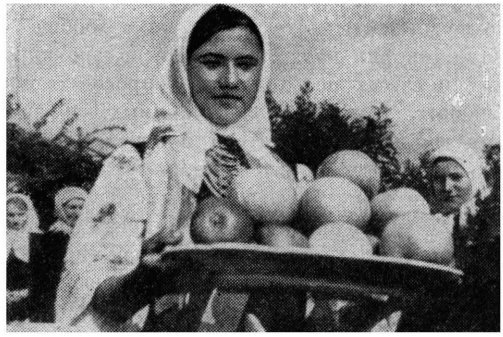
«Через страдание к радости!»

Все же мне довелось узнать Довженко отринувшим страдания, замкнувшим слух к стонам и плачу. Но для того чтобы рассказать об этом, мне придется вернуться на годы назад, ибо так случилось именно тогда, когда на нашу землю пришла война с ее неслыханными страданиями.

Все было так, как пророчески виделось ему в то мирное, тихое утро, когда в возделанном его трудами саду Киевской киностудии раздумывал он вслух о неизбежности нашей схватки с фашизмом. Грохот взрывов и лязг железа сотрясали земной шар. Рушились города. Исчезали с лица земли стертые войною села. Стоны раненых, предсмертный хрип убитых, стенания женщин, жалобный детский плач, проклятия убийцам — все слилось в грозном звучании, казалось, расколовшем землю и самое небо!

Велик был воинский подвиг народа, вступившего в смертный бой с силами зла, но и невиданно тяжки страдания, принятые им на свои плечи. Однако «гнев поборол страдания!» — так написал Довженко в своем рассказе «Отступник» о матери, которая проклята сына, изменившего Родине, так написал он об отце, который собственными руками предал казни сына-отступника.

...Месяцы в блокадном Ленинграде, потом эвакуация в Алма-Ату, где тогда работали кинематографисты, собранные чуть ли не со всей страны... И я надолго потерял всякую связь с Довженко. Но еще в осажденном Ленинграде донесся до меня слух, что он



ушел на фронт. А позже я прочел в одной из центральных газет перепечатку его фронтового рассказа «Отступник». Прочел и поразился тому сгустку святой ненависти, которой дышал этот рассказ, написанный с библейской жесткостью, ненависти и презрения не только к врагам, но и к тем, кто оказался нищ духом в грозное время великих испытаний на стойкость.

...Свиделись мы с ним уже летом сорок второго года в Москве.

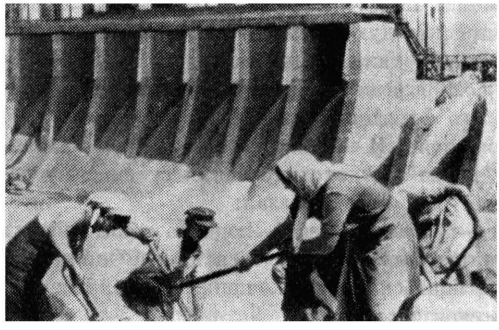
В маленьком номере на тринадцатом этаже гостиницы «Москва» я работал над сценарием о Зое Космодемьянской.

Стук в дверь, и на пороге Довженко.

— Здравствуй! Я узнал, что ты в Москве... Это хорошо, что ты живой,— сказал он, еще стоя в дверях.— Давай пройдемся!

...Это была короткая встреча и короткая прогулка. Буквально через два-три часа он должен был возвращаться на фронт.

Я узнавал его и не узнавал! Военная форма не была ему чужой. Казалось, он всю жизнь проходил в этой, далеко не первого срока, гимнастерке. Но дело, конечно, было не в «форме одежды»! Куда исчезла его певучая мягкость! Был он весь воплощением какой-то печальной воинственности. Его исхудавшее лицо с глубоко запавшими глазами представилось мне лицом средневекового аскета, точнее, было оно схоже с ликом грозного святого со старинной иконы, писанной каким-нибудь сельским богомазом. Его речь, всегда такая живописная, была также аскетично



«Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» (1945)

отобрана. Ни одного лишнего слова, ни одного восклицательного знака. Да и вообще он мало говорил на этот раз. Несколько коротких и самых необходимых вопросов о моих близких, о друзьях и знакомых. Я задал ему вопрос о его матери и отце. Казалось, что-то дрогнуло в его лице, но тут же оно снова стало замкнуто-отрешенным.

— У немцев! — коротко ответил Довженко, самой краткостью ответа давая мне понять неуместность дальнейших расспросов.

Да! «Гнев поборол страдания...» Эта короткая, как ударный лозунг, фраза не была для него лишь образной фразой армейского политработника-пропагандиста. Была она личной, глубоко пережитой. Он запретил себе страдание и сострадание, а значит, и жалость.

«Горе и жалость — не ваше занятие. Жалость подтачивает человека, как червь. Побеждают быстрые да сердитые, а не жалостливые!.. Теперь забудь обо всем на свете! Об одном помните! Победить!»

Эти фразы взяты мною из разных военных рассказов Довженко, и принадлежат они разным героям, но они предельно выражают то высокое чувство воинского долга, которому целиком подчинил себя автор этих рассказов. И недаром не только «Отступник», но и другие фронтовые рассказы-притчи Довженко, такие, как «Стой, смерть, остановись!», «Мать», «Ночь перед боем», миллионными тиражами расходились по фронтам, передавались из рук в руки и, думается, помогли укрепить дух и волю к победе многим бойцам в самые тяжкие дни войны.

...Я все же пытался расспросить Довженко о его фронтовой жизни. Но он упорно отмалчивался. И только, когда мы прощались у входа в Александровский странно пустынный сад, вдруг сказал:

— Знаешь, Леня! Люди на войне сейчас не только перестали бояться немца. Они перестали бояться смерти... понимаешь... Поверили в свое бессмертие!..

...Он не всегда был так молчалив, как в тот раз. Встречи наши были теперь нечасты и почти всегда накоротке. Но в редкие его наезды в Москву с фронта он мне и рассказывал главным образом о людях, в подвиге обретших бессмертие, о людях, сражавшихся со смертью и победивших смерть.

Смерть как естественный вывод из героической жизни, другими словами, смерть как залог бессмертия, всегда занимала немалое место в его творениях. Теперь сама жизнь невиданно множила его опыт художника. Солдаты и офицеры, летчики, танкисты, люди у орудий, хирурги у операционных столов — все они, казалось, напрочь забывшие о страхе смерти, были в его рассказах так же красивы, как когда-то красивы в его же рассказах были люди — строители новой жизни на земле. Нет! Они были еще прекраснее, ибо в деле, которое они творили на войне, ставкой была их собственная жизнь!

И опять он рассказывал о них не «со стороны». Казалось, он сам был и солдатом, закрывшим своею грудью вражеское пулеметное гнездо, и летчиком, бесстрашно бросающим горящий самолет на скопление фашистских танков, и танкистом с сожженным лицом и выжженными глазами, вслепую продолжавшим смертный бой, и смертельно раненным офицером, который, не сдаваясь неизбежности, все еще командует своим подразделением... Он был всеми! Такова (как всегда!) была полная сопредельность Довженко с героями, которые впоследствии должны были населить его еще не написанные сценарии и непоставленные фильмы.

...Однако по мере того как все явственнее проступали контуры нашей грядущей победы, он все больше и больше открывал свое сердце и страданиям, отринутым им во исполнение воинского долга.

Летом 1943 года наши войска вступили на землю Украины. Довженко все время в передовых частях. Город за городом, село за селом возвращалась к нему земля его детства, его юности, его сказок и преданий, его песен и поэм, земля его добрых дядьков и лукавых дедов, испепеленная, измордованная, распятая любовь его — Украина. В руинах плотина Днепрогэса, та, которую он строил и которую воспел.

В глазах женщин и детей, встречающих ос-

А. П. Довженко на фронте

вободителей, неизгладимые следы пережитых страданий и радость! Радость, которой боязно еще поверить, боязно отдаться...

...Мы увиделись с ним вскоре после того, как был освобожден Киев. Он прилетел в Москву на несколько дней, и встреча наша была короткой, как все военные встречи. На этот раз он снова был неразговорчив, как в ту, первую. Сухой ноябрь стоял над Москвой. Под ногами хрустел тонкий, смерзшийся слой раннего снега. Довженко часто останавливался, тяжело глотал воздух, отдышавшись, упрямо шагал дальше. Молчал. В эту встречу впервые подумалось мне, что он болен и, может быть, тяжело болен.

Он спросил меня что-то о моей работе. У меня в самом разгаре были съемки «Зои». Я стал рассказывать ему об этих съемках, но, как мне казалось, он не слушал и не слышал меня, невпопад кивал головой и вдруг сказал:

— Если бы ты знал, Леня, сколько я видел на Украине молодых и уже совсем седых женщин!

Я все же задал ему вопрос о судьбе его матери и отца.

— Мать выжила... Отец погиб,— коротко, как тогда, в первую военную встречу, ответил он мне, и я, как тогда, понял, что дальнейшие расспросы сейчас ненужны и неуместны.

Мы медленно брели по Тверскому бульвару. Сколько уж лет, и каких лет, прошло с той самой первой нашей прогулки по этому же бульвару!

Пришли, как тогда, к памятнику Гоголю. И вот тут-то, тяжело опустившись на скамейку, Довженко сам, без всякой просьбы с моей стороны рассказал мне о смерти своего отца, человека, духовной и физической красотою которого он со сдержанной сыновней гордостью не переставал любоваться всю жизнь!

В опубликованных ныне дневниках Довженко есть короткая запись, которая стоит многих и многих длинных рассказов об этой бесприютно-трагической смерти. И я не стану пересказывать того, что Довженко рассказывал мне тогда у памятника Гоголю, трудно выбрасывая фразу за фразой и зябко прячась в воротник шинели, прячась для того, чтобы все же скрыть от меня невольные свои слезы...

Да! Чуден Днепр при тихой погоде!..

— Пора снимать и мне картину! — сказал Довженко, прощаясь со мною уже у своего дома.— Буду писать сценарий! Пора!

●

...«Украина в огне» — так назывался этот сценарий. Я слышал его в чтении Довженко на Можайке, куда он только-только перебрался, в еще необжитой квартире, последнем прибежище его жизни. Я помню, как раскачивалась во время чтения его тень по глухой бумажной синеве военной шторы — Москва жила еще затемненной.

Секретарь ЦК ЛКСМУ В. Костенко, А. Довженко, художник А. Петрицкий (1943, август. Воронежский фронт)

Потом Довженко читал этот сценарий в Союзе писателей. Там собралась по тем временам большая аудитория. Я помню ту атмосферу глубокой взволнованности, которая царила в этой нелегкой для каждого художника аудитории.

«Украина в огне»! Картина за картиной разворачивался перед всеми нами трагический и гордый эпос народной жизни и народного подвига.

В самом зачине сценария услышался мне тот же звук, услышалась та же музыка, какую услышал я когда-то в «Иване». Мирный, светлый день украинского села и словно воспоминанием-цитатой, так же как в «Иване», старинная украинская песня «Ой, піду я до роду гуляти».

И как в «Иване», плавное развитие этого мирного, лирического вступления взрывалось иными, могучими, но на этот раз трагическими ритмами. Не песни труда, человека, преобразующего землю, а грохочущие обвалы войны вторгались в ткань сценария с грозной настойчивостью.

Горестные дни отступлений наших армий, и даже в эти самые тяжкие дни войны неиссякаемая народная вера в конечное торжество нашей правды. Грохот и лязг железа топчущих нашу землю фашистских когорт, и исполинский воинский подвиг народа, уже в первых, неравных еще боях обретшего право на память бессмертия...

Обо всем этом было рассказано Довженко свойственным ему языком высокой эпической поэзии.

...Несгибаемая народная сила, народ, вставший грудью на защиту всего, что им было создано и должно быть еще созидаемо, светлый подвиг людей — строителей новой жизни, взявших в свои руки оружие для того, чтобы сразиться с самыми темными силами времени,— вот что являлось главной темой этой героической симфонии!

Да! Снова симфонии! Ибо и в композиции сценария, и в его развитии, и в чередовании смысловых пластов снова увиделась мне все та же, может быть, самая емкая форма, взращенная когда-либо искусством.

И как в каждой симфонии, вслед за главной, героической темой, к какой Довженко воз-

Село Антоновка. В. Старченко, А. Довженко (1943, август)

вращался, по всем законам симфонического развития неоднократно возникали в сценарии иные темы и подтемы.

Мелкая, а то и не такая уж мелкая душевная подлость, жалкая трусость шкурников, скрывающих свое ничтожество за потоком пусто бренчащих слов, подтемами соседствовали рядом с высоким звуком героического.

Но второй по значимости темой сценария, темой, впервые прозвучавшей с такой откровенностью в те дни, когда до полной победы было еще не так близко, была тема народных страданий. Осмысленная с философской глубиной, тема эта, казалось мне, сочилась кровью израненного сердца самого Довженко, и недаром эта тема имела в многослойном развитии сценария и свою подтему, для Довженко глубоко личную, поскольку была она связана с судьбою его матери и отца. Подтема эта касалась вопроса по тем временам больного. Речь шла об отношении к советским людям, которые по тем или иным причинам, но чаще всего не по своей воле оставались на земле, оккупированной фашистами.

Рассказывая драматическую историю «хождения по мукам» молодой колхозницы Христи Хуторной, Довженко решительно восставал против той атмосферы недоверия и недоброжелательности, которая подчас совершенно несправедливо возникала вокруг людей, подобных Христе.

Велик и справедлив был гнев Довженко не только к тем, кто оказался прямым изменником Родины, но и к тем, кто в грозные часы испытаний оказался слаб и мелок духом!

Но он прекрасно понимал, как сложно, как непросто складывалась жизнь многих миллионов советских людей, переживших все тяготы фашистской неволи, он понимал, какие неожиданные повороты в судьбах человеческих возникали подчас в мрачные годы фашистской оккупации.

И в эти месяцы, когда Советская Армия освобождала один за другим обширные районы нашей страны, Довженко считал (и неоднократно говорил об этом), что нужна особо осторожная внимательность, с какой следует подходить к каждой, такой сложной, судьбе отдельного человека. Раздумья Довженко по этому поводу нашли место в его сценарии.

Но сейчас мне невольно вспомнилась одна маленькая новелла, один фронтовой случай, рассказанный мне Довженко еще задолго до того, как наши войска вступили на землю Украины. Постараюсь пересказать эту «новеллу» почти дословно, так, как, слегка посмеиваясь, рассказал мне ее сам Довженко.

«...Получил я как-то задание от редактора нашей дивизионной газеты написать очерк о снайпере, имя которого гремело по всему фронту. Поехал в полк, где служил этот снайпер. Доставили мне его к вечеру в штаб батальона, и стали мы с ним беседовать.

Парень здоровенный, рыжий, я бы даже сказал, белесый. Лупит на меня стальные, преданные глаза и «рапортует», отбарабанивая одну за другой привычные газетные фразы,— видимо, побывал уже неоднократно в лапах у нашего брата, корреспондента! Понял я, что дело у нас так не пойдет, и перевел разговор на всякое постороннее, штатское. Болтаю о том о сем, рассказал немножко и о себе. Оказалось, что он видел «Щорса», и вот именно это его «растопило».

Узнав, что я снимал эту картину, он заметно разволновался.

— Александр Петрович,— забыв о всякой субординации, обратился он ко мне по имени-отчеству,— так ваша же картина «Щорс» имеет ко мне отношение тоже!

— Это как?

— А вот так! Я ведь немцев этих лично ненавижу! Потому, наверное, и бью их без промаха, что имею к ним личную ненависть... Вот тогда, когда они на Украине в восемнадцатом году в первый раз объявились, как это у вас в картине показано, они же тогда, сволочи, мою маты изнасиловали... Я от этого и произошел!

Выпалил он мне это — «Я от этого и произошел!» — гневно, одним духом, почти прокричал, весь налившись кровью, и, сознаюсь, поверг меня в изрядное изумление перед неожиданными и сложными поворотами, какими дарит подчас жизнь!»

●

«Украина в огне» была поистине выстраданной художником высокой правдой о войне, его правдой! Он ничего не скрывал и ни от чего не отказывался в этом сценарии.

...И все же эта его правда не нашла в то время дороги к экрану. Сценарий Довженко «Украина в огне» был отклонен, и фильм по этому сценарию не был им поставлен.

Что послужило тому причиной? Откровенность ли, с какой Довженко рассказывал о тяжких днях отступления нашей армии, или то, что общему героическому звучанию сценария сопутствовал и иной звук, трагический звук невиданных народных страданий? Сочли ли именно это неуместным в дни, когда еще шла жесточайшая из войн? Очевидно, так, поскольку Довженко обвинили в излишнем пессимизме. А ведь, казалось бы, что именно в те дни, когда люди Советской страны вершили неслыханный воинский и гражданский подвиг во имя спасения всего человеческого на нашей планете, было самое время поведать людям всей Земли и о том, чего стоил и стоит этот подвиг нашему народу!

Плоть от плоти сын украинского народа, связанный всеми корнями своего поэтического творчества с поэзией, рожденной этим народом, он, воспитанник величайшей из революций, всегда оставался пламенным интернационалистом и в каждом своем произведении, буквально в каждом, ставил задачи глобального масштаба, стремился прежде всего выразить дух и мощь всего советского народа. Так было и с «Украиной в огне», так было и с другим военным сценарием Довженко «Повесть пламенных лет», тоже не нашедшим экранного воплощения при его жизни. Мужеству и настойчивости Солнцевой, ее глубокому проникновению в замыслы Довженко обязаны мы тем, что после его смерти этот второй сценарий о войне все же стал фильмом! Фильмом, вызвавшим горячий отклик у зрителей не только нашей страны, но и многих других стран.

Так или иначе, но фильм «Украина в огне» не был поставлен. Несправедливое решение Комитета по делам кинематографии, лишившее советское искусство, возможно, одного из самых значительных художественных свиде-

«Мичурин» (1948). Мичурин — Г. Белов

тельств о великой народной войне, нанесло Довженко глубокую рану.

Однако вел он себя мужественно. Никто не мог бы заметить в нем ни растерянности, ни даже признака уныния. Он был ровно-спокоен. Но кто знает, чего стоило ему такое спокойствие!

...Он забрел ко мне на другой день после того как решилась судьба его сценария.

Попросил таз с горячей водой — побаливало сердце; засучив рукава, опустил в таз кисти рук.

— Это правда, Сашко? — спросил я его.

— Эту картину я не буду ставить,— спокойно сказал Довженко.— И, пожалуйста, помолчи...— добавил он вдруг дрогнувшим голосом.

И я молчал. Бывают такие минуты в жизни, когда и впрямь лучше помолчать.

И хорошо, когда можно молчать вдвоем. Композитор Глинка говаривал в таких случаях своим подругам: «Помолчим кое о чем, милая барынька!»

Но через некоторое время, когда отпустило сердце, и Довженко, уже отставив таз, обтирал руки полотенцем, раздался его голос.

— Не понимаю,— ровно сказал он,— в чем моя вина? Не понимаю и не могу понять... простите!

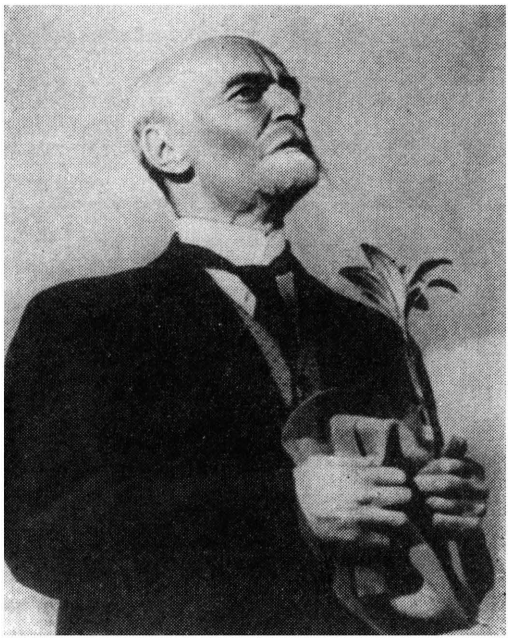
И это было все, что он сказал в тот день!

●

Однако раздумывал он о случившемся до конца своей жизни. И то, о чем ему думалось, и то, что он перечувствовал, лучше всего, как мне кажется, выражено им в его повести «Зачарованная Десна», повести, написанной через десять с лишним лет после катастрофы, постигшей его «Украину в огне».

Я прошу заранее простить меня за длинную цитату из этой повести. Я решаюсь привести ее, поскольку она является как бы сгустком тех мыслей, к которым Довженко, неизменно строгий к самому себе, возвращался неоднократно.

«...Не стало ни хат, ни садов, ни добрых веселых людей. Одни только развалины долго белели среди пекла. Горел и я тогда в том огне, погибал всеми смертями человеческими, звериными, растительными — пылал, как дерево или церковь, качался на виселицах, разлетался в прах и дым от катастрофических взрывов... Из мускулов моих и раздроблен-



«Мичурин» (1948). Мичурин — Г. Белов

ных костей варили мыло в Западной Европе в середине XX столетия. Кожа моя шла на переплеты и абажуры для ламп, валялась на дорогах войны грязная потоптанная, вытюженная тяжелыми танками последней войны человечества.

Случилось так, что я не удержался однажды и, выкрикивая из пламени боевые лозунги и призывы к лютой мести врагам, громко простонал: — «Больно мне, больно...»

— Чего ты крикнул? — упрекнули меня.— Что привело тебя к этому крику в такое великое время — боль, страх?

— Страдание. Я художник, и воображение всегда составляло мою радость и мое проклятие. Оно внезапно изменило мне. При созерцании лиха мне показалось на одно лишь мгновение, что погибает не село мое, а весь народ. Что может быть ужаснее, простите...»

●

«Кончилась мировая война! Стою с автоматом на пороге новой эпохи и думаю: какую могучую темную силу мы победили, будь она проклята!»

Так размышляет солдат Иван Орлюк, колхозник с Приднепровья, «обыкновенный, так сказать, победитель в мировой войне», герой «Повести пламенных лет». Так начинался этот сценарий, написанный Довженко еще во время войны, в последний ее год. Как всегда, он смотрел вперед и увидел Ивана Орлюка уже у Бранденбургских ворот. Так должно было быть, и так свершилось!

Как же встретил новую эпоху сам Довженко? Но чтобы ответить на этот вопрос, для этого пора вернуться к тем клочкам воспоминаний о Довженко после войны, какими я уже делился ранее на этих страницах.

Однако почему я не рассказал о том, что мне помнилось о Довженко в войне, в той хронологической последовательности, которая, казалось, была бы так естественна? Почему откладывал этот рассказ? Разве недостаточно хорош в своей совершенной цельности был Довженко и во время войны? Или тяжко мне было, не хотелось вспоминать о том незаслуженном поражении, какое потерпел он как художник в те дни, когда в неистовом напряжении наша страна неуклонно шла к победе? Наверное, именно так! Очевидно, невольно отодвигал я трудное, обратившись ранее к более простому, к ясному. «По робости духа!» — как, возможно, сказал бы в этом случае обо мне сам Довженко.

Да! Никогда не следует забывать простейшую истину: жизнь каждого художника (да и не только художника) неизменно складывается из чередований побед и поражений, из «постоянных чередований драм и радостей», как позже напишет Довженко все в той же повести «Зачарованная Десна». И в минуты поражений, пускай даже совершенно незаслуженных, истинный художник не жалуется на несправедливую судьбу свою, не становится в позу обиженного, другими словами, не дает себе индульгенции по причине непонятости другими.

Истинный художник продолжает работать, потому что он не может не работать и не творить, так же как не может не дышать! Прекрати художник свой вечный труд, и он изменит себе, своему таланту, своему высшему человеческому и гражданскому предназначению.

Довженко не ослаб духом. У него не опустились руки. Он просто работал. На то он и был художником! Вместе с Солнцевой Довженко создал два документальных фильма. Над первым — «Битва за нашу Советскую Украину» — он работал одновременно с тем как писал сценарий «Украина в огне». Второй фильм с длинным названием, как будто заимствованным из старинных хроник-летописей: «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель», этот второй фильм создавался им одновременно со сценарием «Повесть пламенных лет».

И теперь, когда кончилась война, он возвращается к своим истокам. Снова одержим он главной идеей всей своей жизни. Снова он одержим мечтой о мирном труде, преобразующем и украшающем землю, земной шар.

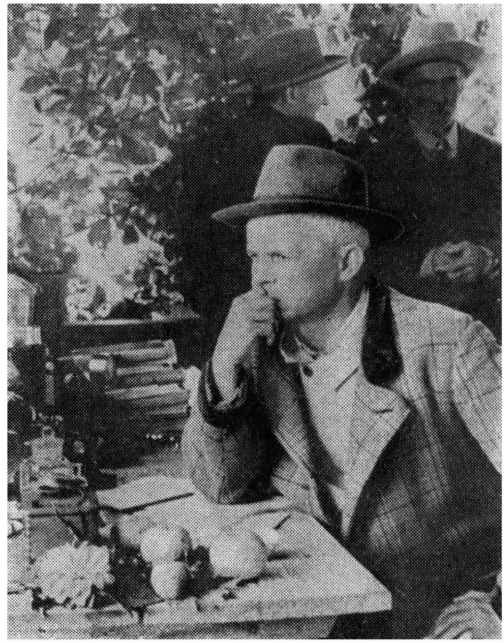
Академик Вавилов на вопрос: «Что бы вы хотели совершить в жизни?» —ответил: «Привести в порядок земной шар».

Но разве не так же мог ответить на этот вопрос Довженко?! И, вечный путник, он отправляется в новое путешествие за красотою.

Испепеленная, вся в струпьях и ранах войны, разве не эта, щедро политая кровью героев, земля нашей Родины достойна была стать полем битвы за новую красоту?

«Если посмотреть, что же произошло в мире за последние 50 лет,— запишет в своем дневнике Довженко,— то окажется, что никто не внес в историю человечества такого вклада, как наш, в частности, русский народ».

Так какой же народ, если не наш, отдавший человечеству в самой жестокой войне, какую знала история, 20 миллионов жизней своих сынов и дочерей, какой же народ, как не этот народ — воин и строитель,— достоин был той высокой красоты, о которой так мечталось Довженко, избранному народом на должность своего художника!



А. П. Довженко на съемках «Мичурина» (1948)

«Вышли в поле сеятели. Необычен был сев над Днепром весной сорок четвертого...

Старые колхозники шли цепью, как воины, медленно, с непокрытыми головами.

Далее шли сеятельницы — жены и вдовы солдат...

Сеятели проходили с полными дающими горстями по полю недавних битв»... Этой эпической картиной народного сева над Днепром заключил Довженко свою «Повесть пламенных лет».

О чем же мечталось солдату Ивану Орлюку, тому самому Орлюку, которого конец войны застал с автоматом в руках у Бранденбургских ворот? О чем думалось ему «на пороге новой эпохи?»

— Я так люблю сеять! — воскликнул он еще в самые первые трагические дни войны.— Люблю пахать, косить, молотить. Но больше всего люблю сеять, сажать, выращи-

вать, чтоб произрастало. Тогда я сторукий...

Время сева пришло!

...Чтоб произрастало! — так закончил войну Довженко.

●

Он и сам представлялся мне теперь сторуким. Болезнь то и дело напоминала о себе. Но он досадливо отмахивался от нее, и энергия его была воистину неистощима. Кинематограф становился ему тесен. Казалось, не было такой стороны нашей жизни, в которую он, борясь за ее совершенство, не вмешивался бы, не шел бы в бой!

Все улучшить! Все усовершенствовать! Все, что мешает гармонии человеческого существования в природе, преобразовать!

Где только не видели его в эти послевоенные годы!

Он вынашивает свой собственный проект восстановления и застройки Крещатика в возлюбленном Киеве. Но что там Крещатик! Он непрестанно спорит с архитекторами и строителями, поражая их (а подчас и пугая) глубиной своих прозрений, спорит о том, каким должен быть облик вообще всех восстанавливаемых после войны и заново строящихся городов.

А села! Какими должны быть новые села, возникающие на месте пепелищ, оставленных войною?

Он бьется во многих и многих инстанциях, доказывая простую на первый взгляд истину, ставшую ныне уже законом, о необходимости сочетания новой архитектуры с веками сложившимся ландшафтом.

Настанет время, и он выступит в печати со статьей «О художественном оформлении Каховского моря». Эта статья, в сущности, проект грандиозного мемориала, наподобие тех, что нынче возведены в Волгограде, в Бресте и других памятных народными подвигами городах и селах нашей страны. И хотя проект Довженко не был осуществлен, он и здесь оказался «впередсмотрящим».

Его можно было увидеть в обществе ученых всех профилей и специальностей, у каждого он пытался выведать и познать, чем может наука, которой тот занимается, украсить и улучшить человеческую жизнь.

И конечно же, много времени отдает он встречам с садоводами и агрономами.

Как-то вдруг он стал убеждать меня в том, что хлеб будущего не рожь и не пшеница, а орех! И я не сомневаюсь, что он мог выступить с этой «ореховой» теорией на каком-нибудь ученом собрании, повергнув собрание это в изумление настойчивостью своих доводов. (Позже он отдаст эти свои мысли Мичурину.)

Он бьется за новую красоту на любом, даже самом малом участке битвы. Я уже рассказывал о том, как он заставил моих студентов-гиковцев «преобразовать унылость своего бытия». Но ведь таких маленьких битв в его жизни были десятки, если не сотни!

— Красота родит красоту! — не раз повторял он своим ученикам, когда и сам стал преподавать во ВГИКе.

Понятно, что речь шла не о красивости, а именно о высокой красоте искусства. Эта высокая красота вмещала в себе весь мир с его страданиями, с его радостями, с его вечной борьбой во имя утверждения нови на нашей планете.

Кажется, он действительно намеревался «привести в порядок весь земной шар!» И недаром образ земного шара постоянно присутствует в его сценариях то в виде мчащейся в космическом пространстве сферы, а то и в виде простого школьного глобуса.

Он вывез своих учеников за пределы города, чтобы там прочесть им лекцию о небе. О небе жизни и небе искусства.

И он же мечтал перенести занятия своего курса прямо на Красную площадь, с тем чтобы его ученики каждодневно, каждочасно, ежеминутно слушали музыку времени — музыку революции, которой дышала и дышит эта главная площадь человечества.

Он ведет непрестанный бой за такое искусство, какого, по его представлениям, достойна наша эпоха — эпоха строительства коммунизма. Он ведет этот бой и в Союзе писателей и, конечно же, на всех участках нашей кинематографической жизни.

Г. Белов, А. Довженко, Н. Шамин на съемках фильма «Мичурин» (1948)

Я рассказывал лишь об одном и далеко не самом значительном споре, в какой он «врезался» на заседании редколлегии Сценарной студии. А сколько их было, таких споров, и в той же Сценарной студии и на «Мосфильме», где Довженко работал все последние годы своей жизни.

Впрочем, и тот незначительный, на первый взгляд, спор о языке влюбленных, о котором я рассказал выше, был чрезвычайно характерен для Довженко. Ибо основные его полемические удары были направлены против «депоэтизации» нашей жизни, достойной, по его представлениям, самого высокого поэтического выражения в искусстве.

«Не бойтесь преувеличивать душевное богатство наших людей,— постоянно твердил он.— Вы их не преувеличите!»

Он упрекает одного из сценаристов в том, что драматургия у него подменена субординацией, а живое действие взаимопоучательством.

«Каждое наше произведение должно быть полем битвы, а ваш сценарий всего лишь маневры, правда, ловкие! — обращается он к другому сценаристу на заседании все той же редколлегии Сценарной студии.— А на маневрах, как известно, все убитые и раненые убиты и ранены условно! В искусстве это невозможно. Ваш сценарий бескровен — это показатель душевной робости автора!»

И главное! «Мне представляется, что нам сегодня обязательно надо думать о коллективном портрете своего народа, нам надо утверждать при посредстве своего искусства кинематографии — самого важного из искусств — красоту и достоинство народа. И это

утверждение, эту задачу надо нести всегда в себе, всюду, как символ веры!»

Такими или схожими высказываниями Довженко полным-полны стенограммы тех лет. Но, конечно, эти стенограммы ни в малой степени не выражают и не могут выразить все интонационное богатство его поэтической речи и той страстной убежденности, с которой он пророчествовал иногда даже по самому незначительному поводу.

Но о чем бы он ни говорил, каков бы ни был повод, речь шла всегда о масштабе мышления и масштабе изображения, достойного великой эпохи, верным сыном которой он оставался до последнего дыхания!

Это ни в коей мере не означало, что Довженко предлагал топить в масштабах общего то частное, без которого не жить искусству.

«Сценарий надо писать двумя руками,— говорил он,— в одной маленькая тонкая кисть для выписывания глаз и ресниц, в другой — размашистая крупная кисть для широкого письма стокилометровых пространств, страстей, массовых движений. Чем больше способен автор к синтезу, тем больше может вместить он в один сценарий, гармонически сочетая размеры кистей».

Но какой бы кистью ни писать, не теряйте основы основ!

«Меряйте жизнь и смерть большой мерой!»— таков был завет Довженко.

●

...Идиллии не было! И благостности тоже не было!

Битвы, большие и малые, давались ему нелегко. Далеко не всегда встречал он доброжелательное отношение ко множеству своих проектов: чаще ту или иную форму вежливого равнодушия, а то и, увы, непонимания. Проекты чаще так и оставались проектами, не находя воплощения.

И дома пока еще строились не такими, какими он хотел бы их видеть.

И села строили не такие! Надо было как можно скорее вывести миллионы людей из землянок, куда их загнала война. На красоту же подчас просто не хватало ни времени, ни средств в те первые послевоенные годы.

И сценарии писались не такие! И фильмы не были такими, о каких ему мечталось. Истинное величие все еще нередко подменялось парадностью, а глубокое проникновение в жизнь — схемой, скрытой за частоколом жизнеподобия.

Он не сдавался! Спорил. Доказывал. Вызывал улыбки у одних, иных раздражал и беспокоил своей непримиримой настойчивостью. Гневался, когда его не понимали. Обижался, когда его поучали от имени народа. «Народ не поймет... Этого народу не нужно... Народ хочет сейчас другого...» — как часто приходилось ему слышать такое!

Как-то прогуливаясь со мною в очередной раз по Можайке, он разразился целой филиппикой по этому поводу: «Народ! Народ! Народу, о народе, народом... Народ!.. Разный он, этот народ! Я — народ! И ты — народ! И моя мать — народ! И солдат, отдавший свою жизнь за Родину,— народ! И генерал, командовавший тысячами таких солдат,— народ! И архитектор, построивший вот этот глупый дом, — тоже народ... Все мы народ! Кстати, и этот (имярек), кто учит меня, что надобно и чего не надобно народу и он — народ! Так почему же он, народ, попрекает меня, который тоже народ, от имени народа, за какового, поверь мне, втайне сам себя не считает, поскольку и отягощен сознанием собственной значительности».

Еще больше обижало Довженко употреблявшееся к месту и не к месту привычное для слуха словообразование «слуга народа».

— Слуга... слуга...— ворчал он.— Неужели трудно понять — рабское это слово, слуга!

Сам Довженко, насколько мне помнится, ни разу не назвал ни себя, ни какого-либо другого художника, даже по инерции, слугою народа.

— Народ избрал меня своим художником... народ назначил меня художником! — со сдержанной гордостью говорил и писал он.— Но не слугой же!

А однажды мне довелось услышать, как он вежливо поправил одного нашего общего приятеля, депутата Верховного Совета.

— Ты не слуга,— сказал ему Довженко.— Ты избранник! Это гораздо ответственнее!

Отдам народу
Сердце, руки,
Но только пусть не говорят
Что я слуга народа...
Слуги
Всегда с хозяином хитрят...

Как бы радовался Довженко, если бы довелось ему прочесть это коротенькое стихотворение поэта Василия Федорова!

Нет! Довженко не сдавался и не сдался! Еще в 1935 году на совещании, посвященном 15-летию советского кино, он сказал: «...Я думаю, что как бы я ни шел, я должен остаться до конца тем, чем я являюсь...»

До конца!

●

Из соседнего с тем, в котором снимаю я, павильона доносится гневный голос Довженко.

Я пробираюсь за декорации к нему в павильон. Мне хочется узнать, чем он недоволен, что его разгневало сегодня.

Нет, это не Довженко! Он отдал голос своего гнева и своей горечи вот этому колючему, неуживчивому, рано состарившемуся в трудах и заботах человеку, одержимому лишь одной страстью — человек хочет превратить свою Родину, а то и весь земной шар в цветущий сад!

— Нет у вас бога! — с презрением бросает Мичурин служителю бога отцу Христофору.— Пустой вы человек... Синодский чиновник в рясе, и больше ничего!.. Мир стоит без бога...

Человек посягнул на святая святых, созданное богом,— на самою природу!

Человек вступил в спор с извечным порядком земного существования. В провинциальном, заштатном городке Российской империи Козлове, на своих грядках и в своем саду он своими руками хочет исправить ошибки природы, а следовательно, и бога.

«Я хотел бы в этом веке посягнуть в какой-то мере на мировой порядок!» — так отвечает этот провинциальный садовод на вопрос, каковы его желания.

А. Довженко на актерских пробах к фильму «Поэма о море» (1956)

Он ведет борьбу с косностью не только природы, но и с человеческой косностью. Ведет ее почти в одиночку. Рядом с ним лишь верный друг — его жена да слуга Терентий.

«Неистощимы были их сила и крепость воли. Сколько было выкопано ям, сколько поднято тяжестей, сколько замешано грязи, сколько поту пролито». Многолетний, изнуряющий, титанический труд преобразователя природы! Труд, где больше неудач, чем видимых достижений, но где каждая неудача — шаг вперед.

Великая революция приходит, когда он уже стар. Правда, теперь он не одинок! С ним те, кто, как и он, посягнул на мировой порядок!

«Пока в моей груди будет биться человеческое сердце, с глубокой радостью буду я передавать свои знания коммунистическим детям...»

...От сцены к сцене, от куска к куску рождался на моих глазах этот фильм Довженко. «Мичурин», в его первой редакции, не засоренной правками и поправками, возникшими после так называемой дискуссии по вопросам биологии, частично превратившими его высо-

кохудожественную ткань в научно-популярное пособие, был глубоко философским фильмом о человеке-творце и его сложных связях с природой.

Это был невеселый фильм, венчаемый гимном радости! Он представлялся и представляется мне произведением насквозь автобиографическим. Я не сомневаюсь, что талантливый актер Белов — исполнитель роли Мичурина — лепил этот образ и с самого Довженко. Сходство на экране часто было разительным. Думаю, что сам Довженко этого не замечал. Он просто отдал Мичурину свое сердце и умножил его мысли своими мыслями.

— Все, к чему я прикасаюсь, я стараюсь улучшить! — говорит Мичурин.

Но разве это не постоянная формула жизни самого Довженко?!

— Что может сравниться в красоте с цветущим, возделанным рукою человека садом?!— восклицает Мичурин.

Но сколько раз слышал я это и от самого Довженко. И разве образ цветущих садов не постоянная рифма всех его фильмов, начиная с «Земли»?

«...Я бы заставила всех ходить по росе...» — мечтает колхозница Ульяна в «Повести пламенных лет».

«Это будет! — отвечает ей устами солдата Ивана Орлюка сам Довженко.— Человек возвратится на утреннюю росу. Вокруг него будут цвести сады. А в цветущем саду уже невозможно не только убить, но даже браниться...»

А сколько же раз упрекал меня Довженко в городской слепоте к природе! Когда ему отвели в Переделкино, под Москвою, небольшой участок под дачу, он, конечно, никак не мог достроить ее. Но она, еще недостроенная, красовалась среди прекрасного сада, посаженного его и Солнцевой руками.

— Леня! — сказал он мне.— Человек, не посадивший хотя бы одного дерева в своей жизни, не оправдал собственного существования. Вот тебе лопата... Копай здесь яму... И ты посадишь в моем саду свое дерево!

И я посадил это дерево, сознаюсь, не первое в моей жизни. Ибо когда пришла великая революция, на второй ее год по призыву Луначарского вышли мы, петроградские школьники, 1-го Мая на Марсово поле и посадили на его пустоши, где раздавался до того лишь барабанный бой военных смотров, первые деревья, давно уже разросшиеся теперь садом у могил героев революции.

Я уже вспоминал о возделанном его трудами саде на пустырях Киевской киностудии. Но ведь такой же прекрасный сад его вдохновенным упорством был создан и на «Мосфильме». Как ни странно, он долго добивался права на этот сад. Привез из Мичуринска редкие саженцы фруктовых деревьев. Сам разбил территорию «Мосфильма» на участки, но именно эти участки собирались отдать под строительство то ли складов, то ли каких-то других производственных сооружений.

Спор с Довженко по этому поводу был долгим и бесплодным. Но вот однажды ранним и холодным октябрьским утром, придя на «Мосфильм», я застал Довженко и всю его группу сажающими саженцы во множество ям, неведомо как возникших за ночь! Сам Довженко был с ног до головы испачкан землею и мокрой глиной. Его глаза азартно сияли на черном от земли лице.

Оказалось, что после вечерней съемки, ночью, он под свою «личную» ответственность уговорил пиротехников, работавших с ним над картиной, заложить взрывчатку в заранее расчисленных им квадратах земли.

И так, «взорвав» промерзшую почву, он явочным порядком посадил сад, чем не только озадачил, но и совершенно обезоружил своих «противников».

Сад этот ныне является лучшим украшением «Мосфильма». Каждый год с яблонь Довженко снимают урожай. Яблоки по бросовой цене, буквально за копейки, продают работникам студии.

Нынешней осенью встретилась мне старая наша работница реквизиторского цеха. Тащит в натруженных своих руках ведро с яблоками.

— Александра Петровича яблочки! — улыбнулась она мне.

...Ему было 80 лет.

В честь его восьмидесятилетия город Козлов переименован в Мичуринск. Престарелого русского Микеланджело природы чествуют.

«Мичурин сидел задумчивый, равнодушный к приветствиям... Мудрая грусть завершения жизни, которой, увы, хватило лишь только на то, чтобы приоткрыть узенькую щелочку в тайны природы, тихая печаль угасания окутала его своими сумерками...

Но когда вышли на сцену совсем юные мичуринцы — комсомольцы и пионеры в пионерских галстуках — и возвратили ему, своему дедушке, с любовью его яблоки — самые совершенные плоды земли всех братских республик,— он тихо заплакал и, взойдя с яблоком в руках на трибуну, сказал, поклонившись всем: «...Я с т а р. Н о п о к а я ж и в, я и д у в п е р е д» (разрядка моя.— *Л. А.*)

Смерть

Довженко уже немолод. «Повечерел день моей жизни...» — записал он в своем дневнике. Он далеко не молод, но голос его все так же по-молодому певуч. И глаза молодые. И строен он по-молодому. Сделано как будто немало! Далеко не все замыслы нашли завершение, но так или иначе каждый его замысел, завершенный или незавершенный,— поле боя, а не маневры! Он прожил тысячи жизней своих героев. Вместе с ними он строил Новый мир, сражался, сажал сады, любил, ненавидел, скорбел.

Человек веселого сердца и легкой поступи, влюбленный в зори, закаты, разливы рек, в цветы и земные плоды, он, казалось, был создан для легкого счастья. Но народ избрал его своим художником, и он принял на свои плечи бремя иного, нелегкого счастья, счастья бойца, а не соглядатая великой эпохи.

Теперь он болен. Болезнь дает себя знать все настойчивее, все неотвратимей. Ему все труднее и труднее дышится. Прогулки наши теперь редки и коротки. Когда он заходит ко мне, мои домашние, не ожидая просьбы с его стороны, сразу ставят перед ним таз с горячей водой, и он, погружая в воду кисти рук, делится все новыми и новыми своими планами, новыми мыслями, новыми соображениями.

Да! Хотя его сердце, принявшее в себя столько человеческих судеб, то и дело сдает, он не сдается! «...Пока я жив, я иду вперед!» — эти слова принадлежат не только Мичурину, но и ему, Довженко.

«Моя биография — биография трудная». Так он сказал еще в 1935 году, все на том же совещании, посвященном 15-летию советского кино. «Все годы своей работы я создавал картины с мыслью, что я создаю свой партбилет. Мысль еще не осуществлена, ибо каждая картина приносила мне огромные раны... Мечта о подлинной, большой, большевистской, тенденциозной, здоровой по содержанию, глубокой и крепкой картине является и до сих пор моей главной мечтой... Если я в своей дальнейшей работе настолько усовершенствуюсь и углублюсь, что это даст некоторые результаты, я буду счастлив. Но если моя работа, моя искренность не даст нужных результатов, я буду рассматривать это как свою трагедию».

Для чего я привожу это памятное всем высказывание Довженко? Только для того, чтобы сказать, что и через двадцать с лишним лет Довженко не считал свою мечту осуществленной.

Никогда не видел я его удовлетворенным сделанным. «Не получилось... Не вышло... Все не так, как хотелось!» — постоянно слышал я от него. И так говорил он даже в те минуты, когда сотворенное им славословили. Постоянная неудовлетворенность и постоянное беспокойство — удел гениев. (Теперь я наконец не боюсь произнести это слово, которым, увы, мы так часто распоряжаемся к месту и не к месту!)

Гений никогда не дышит довольством!

Довольство — воздух посредственности, пускай даже плодовитой и приносящей известную пользу своей деятельностью.

Довженко в конце своей жизни считал, что он находится все еще в самом начале пути.

Но ведь так же считал в конце своей жизни и Бетховен. Он, уже создавший Девятую симфонию, был убежден, что находится еще толь-

ко на подступах к тому, что должен сказать человечеству. Ступеньками к этому так и не найденному совершенству были для него последние квартеты, лишь ступеньками!

Так вперед, и только вперед!

Теперь Довженко торопится. Возможно, его торопит болезнь. Надо успеть, только бы успеть... Замысел за замыслом ложится на его письменный стол. Впервые он обращается к большой прозе. «Зачарованная Десна» — автобиографическая повесть о детстве — рождается легко, как бы единым дыханием, между множества других дел...

Повесть эта — высокопоэтическое прощание с прошлым. На последней странице Довженко напишет: «Настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее. Почему же я должен пренебрегать всем прошлым? Не для того же, чтоб научить внуков пренебрегать когда-то дорогим и святым моим настоящим, которое станет для них тоже прошлым когда-то, в великую эпоху коммунизма».

«Зачарованную Десну» я не раз слышал отрывками в чтении Довженко. Он с откровенным удовольствием делился этими отрывками, по мере того как писалась повесть. Давно не видел я его таким счастливым. И мне представилось, что, может быть, только теперь, на склоне лет, он обрел главное дело своей жизни. И главное это дело — все же литература!

Давно уже виделся он мне и в кинематографе в первую очередь автором, писателем, для которого воплощение на экране его авторского замысла вторичный, тяжкий, а подчас и неблагодарный, мучительный труд!

Однажды, когда он прочел поразивший и обрадовавший меня совершенством прозы очередной отрывок из своей повести, я решил прямо сказать ему об этом. Довженко как-то сразу взгрустнул.

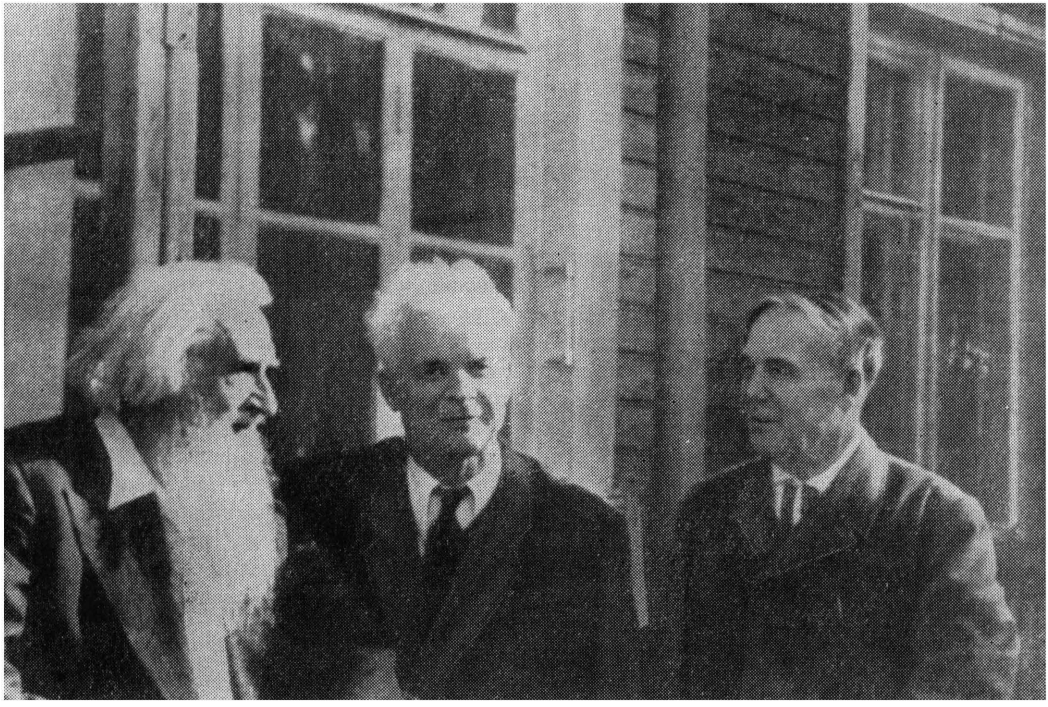
— Может быть, ты и прав...— сказал он.— Однако что теперь об этом говорить... Поздно! А потом, ничего не поделаешь, я ведь этот проклятый богом труд люблю и люблю без памяти! — улыбнувшись, сознался он.— Нет, ты подумай, что может быть счастливее, чем иметь дело с человеком не только на бумаге, а с живым во плоти... да, угадать его живую душу и потом вознести эту, вполне возможно, грешную его душу на такую высоту, на которую ей без моей помощи никогда бы и не вскарабкаться! А?! Нет, Леня, мне без кино нельзя! Скучно мне будет!

...Все же, когда я прочел наконец своими глазами законченную рукопись «Зачарованной Десны», еще и еще раз пожалел я о том, что столько сил ушло у прекрасного писателя Довженко на всяческие, совершенно естественные для нашей профессии кинематографические неурядицы и нескладицы! Сколько бы повестей и романов мог бы написать он, сложись его судьба иначе! И поныне я убежден, что «Зачарованная Десна» — классическое произведение литературы о детстве, равное «Детству» Льва Толстого и «Детству Никиты» другого Толстого, Алексея.

Не один раз приходилось мне слышать о разительном сходстве прозы Довженко с прозой Гоголя. Думается, что это так и не так. Великий украинский художник Довженко в творчестве своем, конечно же, несет то глубоко национальное, что связывает его и с Гоголем, и с Шевченко, и с другими классиками украинской литературы. Истоки те же и корни те же. И фольклор, в основе, тот же. И милое лукавство с одновременной способностью к высокой патетике, и поэтическая певучесть — неистребимые черты украинских народных характеров — все это живет в произведениях Довженко.

Но при всем этом, самостоятельность его литературного мастерства для меня несомненна. Иной ритм прозы, иные ее напластования и, конечно же, иная мудрость. Мудрость, подаренная художнику революцией, давшей ему зрение, устремленное в будущее даже тогда, когда он любовно рассказывает о прошлом.

...Нет! Он до последнего вздоха не оставит работу в кинематографе! Ему, агитатору и политическому художнику, каким он всегда считал и считает себя, необходим тот плацдарм, с которого он может обратиться одновременно к миллионам! Такой плацдарм — только искусство современности — кинема-



С. Коненков, А. Довженко, П. Капица (1953)

тограф,— в нашей стране заново рожденное революцией искусство огромных народных масс.

И, кроме того, он еще в долгу перед собственной совестью, он еще не поставил своей г л а в н о й картины.

●

В Советский Союз впервые приехал из Италии один из зачинателей итальянского неореализма Джузеппе Де Сантис. Он был гостем «Мосфильма», и мы — несколько режиссеров — показывали ему нашу студию.

Как всегда, что-то строилось, что-то, как всегда, возводилось на обширной территории студии. Мы, люди Советской страны, до такой степени привыкли к вечному пейзажу строек, что давно уже перестали замечать и строительные леса и башенные краны. Но Де Сантису все было внове, и он детально расспрашивал нас о том, что же строят на территории нашей студии и что за краны виднеются там вдали, на горизонте. Он облазил все наши стройки.

— Ну что, Джузеппе, и у нас неореализм? — пошутил кто-то, ткнув пальцем в груду мусора, через которую мы все с трудом пробирались.

— О, нет! — быстро обернувшись, строго ответил Де Сантис.— Не сравнивай! Наш мусор — горестный мусор нищеты и человеческих бедствий! Ваш мусор — совсем другой мусор... Да будет он благословен, счастливый мусор ваших строек!

Полуденное небо отражается в аспидной грязи огромного болота.

«Это земснаряды перемещают сюда песок, извергая пульпу из бесконечных своих труб.

Сверкающая грязь мне кажется прекрасной. Может ли это быть? Может. Разве глина великого скульптора — не застывшая грязь?» — так пишет Довженко в самом начале своего нового сценария «Поэма о море», над которым он работал одновременно с повестью «Зачарованная Десна». В сценарии, как и в повести, прощался он с прошлым. Но сценарий был весь устремлен в будущее. Пришло время, о котором издавна мечталось Довженко. Великий скульптор жизни — партия коммунистов повела народ на новую битву. Преобразование природы, все еще неласковой к человеку, было поставлено на повестку истории. Неслыханны были масштабы этой мирной битвы, ее стратегия была рассчитана на долгие годы. Леса невиданных строек возводились у рек, которые должны были дать новую жизнь старым своим берегам. Огромные пространства страны наполнились гулом машин: экскаваторов, скреперов, бульдозеров... Что были перед размахом этих строек уже восстановленные сооружения Днепрогэса!

Созданные руками человека леса — лесозащитные полосы — должны были встать заслонами на пути суховеев — «черных бурь», издавна несущих гибель труду хлеборобов. Не только села, но, возможно, малые города уйдут на дно будущих рукотворных, «человеческих морей». Новые села и новые города вырастут на их берегах. Уйдет старая красота, чтобы уступить место новой красоте!

Могло ли все это не увлечь Довженко? Могло ли все это не стать материалом для главного фильма его жизни?

Он и сам отчетливо понимал, что наконец-то пришло время для создания такого главного фильма. Плацдармом для него избирает он легендарную Каховку. Там на месте пыльного провинциального городка уже воздвигается новый город строителей Каховской ГЭС, Каховского моря. Туда съезжаются со всей страны тысячи строителей, юношей и девушек. Прочь болезнь! О ней надо забыть! Довженко, конечно же, там, где создается новый мир. Одна за другой поездки на Каховку и потом напряженная работа за письменным столом. И снова он на Каховке. Колесит по всему пространству будущей стройки, летает над нею на самолете, останавливается надолго в селах, которые должны уйти под воду Каховского моря.

Сотни и тысячи людей снова заселяют его сердце. Сотни биографий будущих героев его фильма ломятся в сценарий.

Он торопится, снова торопится. Ведь фильм должен будет создаваться, так же как «Иван», одновременно со строительством всего каховского комплекса. Фильм, как и «Иван», должен будет стать прямым участником этой гигантской стройки.

Довженко счастлив. На стене в его рабочей комнате — карта лесозащитных полос. Рабочий стол стоит так, чтобы, подняв голову, можно было сразу увидеть эту карту.

Кажется, что болезнь отступила, кажется, что он действительно поборол ее.

Но на самом деле он вел тяжелую, изнурительную борьбу с самой смертью. И сценарий «Поэма о море» был его завещанием, которое он торопился оставить людям.

Сознательно ли писалось это завещание? Думал ли Довженко о возможности близкого конца? Не знаю. Вернее, что нет, не думал. А если и думал, ну, что же... У него были свои отношения со смертью. К ней относился он как к неизбежной части жизни. Его герои умирали красиво. Все они до одного поднимались в смерти к бессмертию, в смертном бою за идеи и дело революции.

Теперь он сам ведет этот смертный бой... Нет, верю, все-таки он не думал о смерти! Слишком велика была в нем сила жизни! Но он хотел, очевидно хотел инстинктивно, успеть сказать все самое главное, о чем думалось и мечталось ему в жизни. И невольно как бы подводил под многим итоговую черту.

И это не нынешние мои вымыслы. Уже тогда, когда читал мне Довженко отрывки сценария, возникало у меня подчас тревожное чувство, что он прощается с жизнью. Я отгонял это чувство, успокаивая себя тем, что сцены прощания с прошлым, которым он от-

А. П. Довженко

дал немало страниц сценария, толкают меня, знавшего о его уже тяжелой болезни, к ненужной и неуместной тревоге. И все же не мог отделаться от нее.

Мне казалось, что недаром в этом сценарии он выступает и сам как одно из действующих лиц. Так, продолжив свою жизнь, он сможет прямее поделиться с потомками своими помыслами.

И недаром, словно перед смертью, под детскую колыбельную песенку проносится в семнадцати быстрых, как последние мысли, строчках-видениях вся жизнь одного из главных героев сценария — генерала Федорченко.

И недаром председатель колхоза Савва Зарудный собирает со всех концов страны тех, кто начинал свою жизнь и рос в селе, которому нынче суждено, словно граду Китежу, уйти под воду! Собирает их для того, чтобы они, все разные, в разные времена и по разным причинам покинувшие родное село, могли бы сказать последнее «прости» всем этим яблонькам, грушам, садам и садочкам, огородам и беленым хатам, над которыми в скором времени заплещутся волны нового «человеческого» моря!

Но разве не так же мечтает отец в смертный свой час собрать детей своих для того, чтобы проститься с ними и дать им последнее напутствие?

Ну что же, признаюсь и я! Мечтается и мне, когда помыслю о том, что недалек и мой час, собрать в этот час вот так же, как собрал колхозный вожак Савва Зарудный в свое село,— собрать всех, кто был дорог мне в моей уже долгой жизни, всех, кого я любил, с кем дружил, с кем хорошо работалось, и даже

тех, с кем судьба свела хоть однажды, хоть на короткое мгновение, но чем-то вдруг озарившее день моей жизни...

Пускай придут уж и те, кто, разлюбив меня или разочаровавшись мною, изменил любви ко мне или отбросил уже ненужную им мою дружбу. Я на них не в обиде! Ведь было же время, когда они, изменившие, дарили меня радостью своей любви или своей дружбы! Как бы хотелось мне, чтобы узнали они о моей благодарности за все хорошее, что только и осталось в моей памяти!

Немного осталось в живых нас, начинавших в одно время свой жизненный путь. Но все новые и новые молодые лица вижу я, к счастью, вокруг себя! Пусть же и они, молодые, не поленятся прийти ко мне в мой трудный час, пускай на час, другой оставят свои молодые дела!

Я бы не звал тех, кто придет ко мне, к покою или умиротворению. О нет! Пусть, побывши со мною в тишине и дав мне в последний раз полюбоваться на дорогие их лица, уйдут они к своим беспокойным делам...

И вечный бой!
Покой нам только снится...

...В «Поэме о море» много раздумий самого Довженко. Не только возникших сейчас, сегодня, когда писал он сценарий, но и таких, какими была полна вся его жизнь.

Он не боится повторить сказанное им раньше и даже сказанное им неоднократно. Ведь в завещании ничего не должно быть забыто, ничего не должно быть упущено. Завещание — всегда итог!

Здесь и размышления о так называемых «малых людях», величием которых сильно наше государство, и мысли о неизбежности человеческого страдания даже при коммунизме, ибо без страданий нет и радости. И, конечно же, множество соображений о месте художника-творца в жизни народа и о назначении искусства... Кажется, все, чем жил он долгие годы, собрано на страницах «Поэмы о море».

А вот и с предельной ясностью выраженное последнее предсмертное желание художника: «Никогда и ничего я, кажется, так не желал, как здесь, на этом берегу, в эту минуту: чтобы мой мир предстал перед глазами народов в величии подвига жизни, и что все, что было в нашей необыкновенной жизни — победы, трудности, многолетние лишения, титанические взлеты, самоограничение, вольное и невольное, и следы холода и зноя, и крови, пролитой в гигантской войне (нет места ничему заурядному, мелкому, ни в единой народной черте), даже неправильности и ошибки с их тягчайшими подчас последствиями, которые всегда сопутствовали судьбам великих первоначинателей, даже и они, чтоб предстали на экране в небудничном свете как знаки победы».

...Сценарий Довженко «Поэма о море», пожалуй, самый многослойный и сложный из всех его сценариев.

Теперь, перечтя его еще раз, я могу с полной убежденностью сказать: Довженко удалось создать свой г л а в н ы й сценарий. А Солнцева, после смерти Довженко, поставила по этому сценарию г л а в н ы й его фильм — фильм-завещание великого художника.

Довженко сам определил, каким хотелось бы увидеть ему свой фильм.

«Как хорошо человеку в этой картине!..— раздумывает писатель, то есть сам Довженко, на одной из последних страниц сценария.— Сколько простора для мыслей и чувств, и как далеко видно в широких просторах!»

Сознаюсь, что тогда, когда впервые привелось мне прочесть в рукописи «Поэму о море» полностью, я поначалу несколько растерялся в безграничных ее просторах.

На помощь, как всегда, пришла музыка! Пытаясь проникнуть в сложную форму сценария, я снова услышал «Поэму о море» музыкой.

И все встало на свои места!

Никогда еще и ни в одном сценарии не обращался так часто Довженко к музыке и к мышлению музыкальными образами впрямую, как в этом сценарии!

Зачин сценария, как всегда, песня. На этот раз лирический гимн Украины: «Реве та стогне Дніпр широкий...»

И дальше песни, песни... Песни бурлацкие, и песни чумаков, и сердечные думы кобзарей, и старинная колыбельная, и, конечно же, песни новых времен... Песен так много, что кажется, будто Довженко решил пропеть в этом сценарии все песни, что любились ему в жизни, все, что не раз співал он в два голоса со своей матерью...

Но одних песен ему на этот раз мало!

С высокой башни шлюзовой камеры разносится над просторами Днепра Четвертая симфония Бетховена...

Когда у одного из героев стройки Ивана Кравчины родился сын, «его белая хата, в которой вещичкам грош цена, заполнилась музыкой рождения человека и величаньем матери, породившей его. В эту музыку вплелась мелодия хорала, тихого и близкого, словно пели здесь же в хате и в сенях...»

Даже объятия влюбленных слышатся Довженко на этот раз музыкой!

Начальник всего строительства, инженер Аристархов, представляется Довженко дирижером гигантского оркестра, «где много трубачей по молодости лет и неумению долго пребывать в гармоническом ритме... перевирают ноты, все время угнетая дирижера. Но симфония гремит для непосвященных в мелкие погрешности исполнителей величественно и прекрасно и совершенно точно в главном замысле композиторского гения. Гремит, звенит музыка на днепровском низу и на степных просторах Украины, на Волге, на великих сибирских реках, разносясь неслыханным гулом по всему миру».

Гул этот ясно услышался мне, и музыка наполнила мой слух. «Симфония-песня» — так определил я для себя форму «Поэмы о море». И когда я встретился с Довженко, снова как когда-то, как годы назад, говорил я о музыке, услышанной мною на этот раз в главном сценарии его жизни. О музыке и снова о музыке!

Мы вышагивали с ним по Можайке. Он останавливался буквально через шаг, вдыхал влажный осенний воздух, молча слушал мои музыкальные «признания». На этот раз, как мне казалось, радостно соглашался со мною, кивал головой...

И музыкой же кончилось все!

Это была моя последняя с ним прогулка, и последняя встреча, и последняя беседа.

В следующую нашу встречу он был мертв.

В ночь с двадцать четвертого на двадцать пятое ноября меня разбудил телефонный звонок.

...Окна его квартиры светились в ночи. Наружная дверь сигналом бедствия была распахнута настежь.

Он лежал мертвый, еще не одетый, еще не разлилась мертвенная белизна на его прекрасном лице...

Вокруг были разбросаны какие-то пузырьки, ампулы, шприцы — ненужные и бессмысленные теперь. Молодая женщина в белом халате, очевидно докторша, плакала, спрятав лицо в ладони.

Я не мог, я не смел взглянуть на Солнцеву.

Я не мог оторваться от лица Довженко. Оно бледнело, все бледнело...

Все красивые мысли и красивые слова о человеческой смерти отлетели прочь. Нет ничего горестнее, чем смертная беззащитность бойца!

Не знаю, какими путями мгновенно разнеслась в эту ночь весть о смерти Довженко, но его маленькая квартирка быстро наполнилась людьми, любившими и почитавшими его. Они толпились и на лестнице и на дворе у его подъезда.

Не было суеты. Было тихо.

Смертный ушел в бессмертие!

...Потом были похороны. Возлюбленная Украина пришла к гробу своего сына. Он лежал на старинной украинской плахте, обряженный по-крестьянски в расшитую вышивками белую украинскую рубашку. Земные плоды и цветы, так любимые им, почти скрыли гроб, в ногах стояли, перевязанные лентами, два высоких снопа украинской пшеницы.

Чуешь, брате мі,
Товарищу мі... —

спел друг — Иван Козловский.

Скрипач Леонид Коган сыграл адажио Бетховена.

Плакали в стороне его ученики, с которыми

он так и не успел выйти на Красную площадь, чтобы там, на этой главной площади человечества, учить их жить и мыслить революцией.

Потом говорились речи и звучала похоронная музыка...

...Но мне слышалась иная музыка. Она заполнила все пространство — грозная, величественная и счастливая музыка революции, музыка, никогда не переставшая звучать в сердце Довженко, в сердце художника, отдавшего все силы своего гения Ее делу и Ее торжеству! Эта музыка — музыка революции — звучит и ныне! Она всегда с нами и в нас! Ни на мгновение не стихает ее гул, пятьдесят с лишним лет назад потрясший все обозримое пространство планеты Земля. И никогда раньше не было так беременно человечество революциями, как ныне!

Музыка революции звенит и в необозримых пространствах космоса. Она достигла уже иных миров. Свершилось еще одно пророчество Довженко — человечество обживает космос, и первым его первопроходцем, как мечталось Довженко, был рабочий паренек нашей страны.

Музыка революции — в нашей Нови, в той Нови, что поднялась уже с того дня, когда Довженко не стало с нами. Она в непрерывном революционном обновлении жизни Страны Советов.

И главное! Музыка революции и в каждом будничном нашем дне, даже тогда, когда день этот сопровождаем неурядицами, вполне естественными для пахарей-первопроходцев, которым история поручила распахать целину Нови.

Надо только уметь слушать и слышать эту музыку так, как умел слушать и слышать ее Александр Довженко!..

Нет! Никогда не видится он мне в смерти! Всегда вижу его живым. Вновь и вновь слышу я его живой, требовательный голос, обращенный ко всем нам, избранным народом на трудную, но прекрасную должность своих художников.

«Что вы любите? Без чего вы не можете жить? За что вы готовы идти ежедневно и еженочно на подвиги, жертвы, страдания? Что не дает вам спать, отдыхать, наслаждаться?.. Назовите самую главную вашу личную творческую страсть, без огня которой мир провалится в бездну...

...Пусть каждый из вас подумает — зачем он родился на свет в это великое время? Чего ждут от нас народы? Какого подвига? Осмотритесь! Прислушайтесь каждый к голосу своей души!..»

От комиссии по творческому наследию М. И. Ромма

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР создал комиссию по творческому наследию кинорежиссера, народного артиста СССР М. И. Ромма.

Председатель комиссии — А. В. Караганов, члены: В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд, И. А. Жигалко, Е. А. Кузьмина, Л. А. Кулиджанов, Г. Н. Лавров, Г. Б. Марьямов, Л. П. Погожева, Д. Я. Храбровицкий, Г. Н. Чухрай.

Комиссия обращается к организациям и ко всем товарищам, которые знали М. И. Ромма, с просьбой передать в ее распоряжение письма, фотографии, материалы и документы о М. И. Ромме, представляющие литературную и архивную ценность.

Адрес комиссии: 103009, Москва, ул. Горького, 8, корп. 2, кв. 67, Е. А. Кузьминой.

Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма»

Р. Юренев

Чем большее влияние и распространение в человеческом обществе обретает искусство кино, тем насущнее становятся вопросы его отношения к действительности, его социальных функций и выразительных возможностей. Осмыслить сущность и специфику киноискусства в процессе его бурного развития весьма нелегко, поэтому каждое серьезное и добросовестное исследование в этой области достойно сочувственного внимания и обсуждения. Мировая киноведческая литература рождает все новые и новые книги о специфике киноискусства и его месте в человеческом обществе, и хотя книги эти различны по своим идейным и политическим позициям, во многих из них можно найти верные мысли и свежие наблюдения. И все же исчерпывающая теория киноискусства еще не написана, а конкретные ее вопросы вызывают непрекращающиеся споры.

Одной из самых популярных книг по теории кино является книга немецкого ученого Зигфрида Кракауэра «Природа фильма». Хотя со времени ее появления прошло уже двенадцать лет, проблемы, трактуемые в ней, а также искусствоведческие примеры и анализы не потеряли своей актуальности. Позиция автора, считающего искусство отражением реальной действительности и убежденного в возможности воздействовать средствами искусства на человеческое общество, приближается в этом к марксистскому пониманию сущности и задач искусства. И хотя многие положения Кракауэра представляются нам спорными и даже ошибочными — они натолкнут читателя на рассуждения, способствующие глубокому и серьезному отношению к киноискусству.

Не стремясь предвосхитить ответы на все поднимаемые в книге Кракауэра вопросы, мы попытаемся в этой статье дать представление о творческом пути исследователя, о его месте в развитии мировой кинематографической теории, о книге «Природа фильма» в целом, а также о наших согласиях или несогласиях с основными ее положениями.

За три четверти века своего существования кино прошло сказочно плодотворный путь. От забавного феномена движущейся фотографии до синтетического — звукового, цветового, объемного, широкоэкранного — зрелища, от робких попыток фиксировать внешнее движение до дерзкого проникновения в глубины человеческих характеров, в сущность исторических событий, в сложность социальных процессов. Развитие и обогащение выразительных возможностей кино еще далеко от завершения: стереоскопичность еще ждет своего технического усовершенствования, экран готовится менять свои очертания по воле художника, телевидение несет киноискусству и свою безграничную массовость и еще не изведанные творческие возможности. Поэтому кино непрерывно выдвигает новые и новые задачи как перед художниками, создающими произведения искусства, так и

перед теоретиками, осмысляющими их сущность, специфику, значение, перспективы. По стремительности развития кино напоминает скорее не искусство, а новые области науки — атомную физику, электронику, космонавтику. Поэтому теоретическое осмысление практики для него особенно важно, и хотя теоретические обобщения, сделанные несколько десятилетий назад, теперь представляются нам недостаточными, неполными и даже наивными, тем дороже ценятся те частицы истины, которые ранние исследователи сумели добыть, тем больше наше уважение и благодарность к этим исследователям.

Итальянец Ричотто Канудо, еще в десятых годах доказавший, что кино есть самостоятельное «седьмое» искусство; француз Луи Деллюк, еще в двадцатых годах нащупавший специфические возможности кино и давший им довольно туманное название «фотогении»; русский Лев Кулешов, на основании собственного творческого опыта объявивший сущностью киноискусства монтаж; немец Рудольф Гармс, пытавшийся применить к кино научные методы гегелевской эстетики,— все они и еще многие — Урбан Гад, Жан Эпштейн, Дзига Вертов, Ганс Рихтер, Александр Вознесенский, Виктор Шкловский, Фредерик Тальбот и другие — сделали очень многое для понимания кино, еще когда оно было немым и монохромным. Их открытия привели к созданию подлинно научной теории кино в трудах Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Белы Балаша. И хотя крупнейшие эти теоретики не сразу решили все многочисленные проблемы киноискусства, хотя их творческий путь был сложен и порой противоречив, все же они создали свои теории на основе марксистско-ленинской философии и в значительной мере на основе творческой практики советского кино. И сегодня нет и не может быть серьезного исследования в области киноискусства, которое не опиралось бы на Эйзенштейна, Пудовкина и Балаша — первых классиков кинематографической теории.

Это, конечно, не значит, что вопрос исчерпан, проблема решена. И в Советском Союзе и за рубежом выходит немало интересных исследований о киноискусстве. Немец Рудольф Арнхейм, англичане Джон Грирсон и Пол Рота, итальянцы Луиджи Кьярини и Гвидо Аристарко, французы Андре Базен и Жан Митри, американцы Д. Г. Лоусон и Ричард Гриффит — всех имен не назовешь! — внесли очень многое в различные аспекты — эстетический, социологический, исторический — изучения киноискусства. Их книги в большинстве своем переведены на русский язык и вошли в обиход советского киноведения. Теперь мы познакомим читателя с книгой одного из самых крупных зарубежных киноведов — Зигфрида Кракауэра.

Эстетик, социолог, искусствовед и беллетрист Зигфрид Кракауэр родился во Франкфурте-на-Майне в конце девяностых годов прошлого века. По странной прихоти он никогда не сообщал даты своего рождения. Двадцатые годы в Германии были периодом его плодотворной и многообразной литературной деятельности. Он создает одну из первых солидных теоретических работ о социологии («Социология как наука», 1925), конкретное социологическое исследование о немецких клерках, «белых воротничках» («Служащие», 1930), публикует роман «Гинстер» (1928) и выступает в течение двенадцати лет как постоянный кинокритик авторитетной буржуазно-либеральной газеты «Франкфуртер Цайтунг». Наряду с многочисленными рецензиями он публиковал и обобщающие статьи, в которых исследовал социальные функции и эстетические особенности киноискусства. В этих работах Кракауэр последовательно развивает положения позитивистской социологии Э. Дюркгейма, но испытывает и несомненное влияние марксизма.

Приход к власти фашизма заставляет Кракауэра эмигрировать во Францию. Там, после долгого молчания, он выпускает книгу «Орфей в Париже» (1937) о творчестве Оффенбаха, в которой интересно обосновывает успех жанра оперетты укреплением господства финансового капитала и культурной атмосферой в период диктатуры Наполеона III.

Вторжение фашистов во Францию вынуждает Кракауэра эмигрировать в США. Там он получает место помощника директора фильмотеки Музея современного искусства в Нью-Йорке и углубляется в изучение немецкого кино от его зарождения до геббельсовской кинопропаганды. Эта работа выливается в книги «Пропаганда и гитлеровский военный фильм» (1944) и «От Калигари до Гитлера» (1947) — фундаментальную монографию о немецком киноискусстве.

Методологически очень важно, что в этой книге Кракауэр придает основополагающее значение социальным условиям, в которых развивалось кино Германии, тем явлениям политико-экономической и нравственной жизни народа, которые порождают идеи, одухотворяющие фильмы. Правда, Кракауэр не говорит с достаточной ясностью о классовой борьбе, о противоречиях капиталистического общества, о борьбе двух начал в буржуазной культуре. Он не уделяет достаточного внимания идеям немецкого революционного пролетариата, несомненно влиявшим на реалистические, прогрессивные течения в немецком кино 20-х годов. Он пытается дать характеристику некоей общенациональной психологии немцев в период от поражения в первой мировой войне до гитлеровского путча. Но психологические процессы, умонастроения он тесно увязывает с социально-экономическим положением немецкого народа.

Кракауэр справедливо считает, что кино отчетливее, чем другие искусства, может выразить умонастроения целого народа. Причины этому — массовость кино («Обращенность,— по его выражению,— фильма к человеческой массе, стремление удовлетворить, из коммерческих соображений, вкусы зрителей»), а также коллективный характер творчества в кино. И хотя нельзя полностью согласиться с его утверждением, что коллективный труд съемочной группы стирает отпечатки индивидуальности, все же замеченные им связи массовости кинофильма с коллективным принципом его создания несомненны.

Уверенно и свободно рисует Кракауэр широкую панораму немецкого кино двадцатых годов, точно выбирая для углубленного анализа важнейшие художественные течения и наиболее характерные фильмы. Прослеживая формирование экспрессионизма от фильма Пауля Вегенера «Пражский студент» (1913), он дает глубокий философский и художественный анализ «Кабинета доктора Калигари» Роберта Вине (1919), связывая его с послевоенным хаосом и настроениями подавленности и растерянности, с идеалистическими концепциями «автономного индивидуума» и бегства от действительности, а также с политической трусостью и конформизмом.

Анализируя далее фильмы Фрица Ланга, Фридриха Мурнау, Георга-Вильгельма Пабста и других крупнейших режиссеров, Кракауэр показывает, как экспрессионизм и другие декадентские течения, питаемые идеалистической философией и социальной растерянностью, вступают в борьбу с реалистическим искусством.

В мотивах насилия, тирании, рока, хаоса, покорности или заранее обреченного бунта исследователь видит выражение тех общественных настроений, которые подготовили почву для победы фашизма. Жуткие, зловещие герои, казавшиеся порождением бредовой фантазии, обрели плоть и кровь в годы гитлеризма.

Не со всеми оценками Кракауэра можно согласиться. Порою он мечется от прямолинейных определений вульгарного социологизма к зыбким догадкам психоанализа, порой его характеристики звучат произвольно, излишне категорично. Это последнее качество и вызвало резкие возражения со стороны Фрица Ланга и других творческих работников. Эмигранту-антифашисту Фрицу Лангу нелегко было прочесть, что его фильмы невольно содействовали пропаганде национал-социализма; убежденному реалисту Г.-В. Пабсту нелегко было согласиться, что действительность он изображал недостаточно правдиво. Не соглашались они и с принижением индивидуальности художника, его роли в коллективной работе над фильмом. Но так

или иначе при всей своей дискуссионности, книга Кракауэра «От Калигари до Гитлера» до сих пор является не только самой серьезной работой о немом немецком кино, но и одной из самых глубоких и эрудированных монографий мирового киноведения.

В течение пятидесятых годов Кракауэр работает в отделе прикладной социологии Колумбийского университета, в результате чего появляется книга «Психология сателлита» (1958); продолжает он и активную киноведческую деятельность, печатая статьи в американских, французских, английских журналах, в том числе в таких, как «Репортер», «Меркюр де Франс», «Ревю интернасьональ де фильмоложи», «Сайт энд саунд».

В 1960 году в США выходит его основной киноведческий труд «Природа фильма», вскоре переведенный на многие языки. Многие киноведы — американец Ричард Гриффит, англичанин Пол Рота, итальянец Гвидо Аристарко, француз Жан Митри — считают ее самой значительной работой по теории кино и во многом опираются на нее в своих исследованиях.

После выхода и успеха своей книги Зигфрид Кракауэр покинул Америку и вернулся на родину, во Франкфурт-на-Майне, где и скончался в ноябре 1966 года.

«Природа фильма» состоит из введения, посвященного проблемам фотографии, и трех разделов, первый из которых дает общую характеристику кино как искусства, второй трактует проблемы истории и фантазии в кино, творчества актера, диалога, шумов, музыки, а также вопросы восприятия фильмов зрителями. Третий раздел посвящен проблемам сюжета и композиции фильмов и характеристике экспериментальных, документальных и фильмов, основанных на произведениях литературы. Завершающая, шестнадцатая глава, названная «Кино в наше время», делает общие выводы и формулирует гносеологические и социальные качества кино.

Несмотря на капризное, произвольное построение и довольно сложный, перегруженный философской терминологией язык, книга читается с большим интересом. Анализы фильмов остры и убедительны, вкус автора взыскателен, а умение проводить главную мысль в разных аспектах, с разных сторон придает книге цельность и убежденность.

Какова же основная, ведущая мысль этой книги?

Она сформулирована в подзаголовке «Реабилитация физической реальности» (в киноведческой литературе встречались и другие переводы этой основной формулы: «Возврат к материальной действительности», «Реабилитация материальной действительности». Реальную действительность Кракауэр называет и физической реальностью, и материальной реальностью, и реальностью кинокамеры, и видимым миром).

«Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность». Очевидно, что Кракауэр исходит из признания объективного существования действительности, возможности ее познания и отражения средствами искусства. Идеалистическая, субъективистская позиция большинства современных зарубежных теоретиков искусства приводит их к утверждению свободы художника от жизни, независимости искусства от действительности. Кракауэр же в основном приближается к материалистической позиции, утверждает в искусстве реализм, хотя и понимает его, с нашей точки зрения, несколько ограниченно. По его мнению, современному буржуазному обществу свойственно оскудение внутреннего мира человека, а современному человеку — отчужденность от окружающей жизни, и кино, с его способностью делать невидимое заметным, может возвращать человека в реальный мир, к материальной действительности. Это и делает кино социально значительным фактором. И в этом мы можем с Кракауэром согласиться.

Причины неразрывной связи кино с реальностью Кракауэр видит в фотографической природе кино, в происхождении кино от фотографии. И здесь мы тоже можем с ним согласиться, но останавливаться на этом, как делает Кракауэр, значило бы ограничить, сузить понимание и реализма и специфических

выразительных возможностей киноискусства. И чем дальше развивает Кракауэр свою мысль, тем больше находим мы расхождений, тем больше хочется с ними спорить.

В начале своей книги Кракауэр рассуждает о фотографии, запечатлевающей и раскрывающей объективную реальность. И если даже полная объективность недосягаема — фотограф стремится к ней, а не к самовыражению, не к интерпретации. Именно для возможно более полного и точного раскрытия действительности фотограф использует ракурс, оптику, освещение, качество пленки, и, так как стремление к реальному вовсе не противоречит стремлению к творчеству, фотография и является искусством.

Фотографию Кракауэр считает первоосновой кинематографа. Поэтому главной специфической чертой киноискусства он считает раскрытие действительности без принесения ее в жертву внутреннему ви́дению или самораскрытию художника. И несмотря на то что полная объективность невозможна и здесь, художник кино должен стремиться к наиболее полному и объективному раскрытию действительности.

Здесь возникает возможность для спора с талантливым исследователем. Соглашаясь с ним относительно фотографии как первоосновы кинематографа, мне хотелось бы подчеркнуть, что кино далеко уходит от своей первоосновы благодаря своей синтетичности. Рассуждения Кракауэра выглядят так, будто бы кино осталось немым. А звук — живое слово, музыка и даже реальные шумы жизни — может служить не столько для объективного раскрытия, сколько для интерпретации, осмысления, трактовки реальности. Да и если даже рассматривать только немое кино, то и там монтаж, сюжетостроение, актерская игра далеко уводят киноискусство от его фотографической основы. Поэтому виднейшие теоретики Кулешов, Балаш, Эйзенштейн, Пудовкин считали главным специфическим средством кино монтаж, а Эйзенштейн особенно настаивал на синтетической природе кино, на его полифонических возможностях.

И, кроме того, в различных видах и жанрах кино главенствующее положение могут занимать разные элементы. Фотографичность преобладает в документальном фильме, нарушение жизненных норм — в комедии, психология героев — в драме, сюжетные хитросплетения — в детективе и т. д. и т. п.

Кракауэр явно недооценивает звук, следуя в этом за другим немецким теоретиком Р. Арнхеймом, который в своей книге «Кино как искусство», выпущенной в 1958 году (у нас издана в 1960-м), остался на позициях Великого Немого. Кракауэр не столь консервативен, но некоторые главы его книги из-за недооценки звука порою кажутся несколько старомодными. Кракауэра порою больше волнует доказательство аксиомы, что кино является искусством, чем исследование новых средств этого искусства. Когда в начале двадцатых годов Бела Балаш с юношеской страстностью обрушивался на ретроградов, не признававших кино искусством, это было прекрасно, прогрессивно, в этом было даже нечто героическое. Когда же в начале шестидесятых годов Кракауэр тоже подробно доказывает принадлежность кино к семейству муз — никто с этим спорить не станет. Важно не торжественное признание кино, а установление отношения этого искусства к действительности.

Советские теоретики видели в кино богатейшие возможности для интерпретации действительности, для выражения своего отношения к миру, своих идей. Кракауэр выдвигает на первый план совершенно иные качества, называемые им «природными склонностями» кинематографа. Эти склонности — стремление к изображению случайного, отображению непредвиденного, незавершенного, стремление к «неинсценированной реальности», к изображению жизни в ее непрерывности и «естественной неопределенности». Из этих склонностей Кракауэр выводит и свои требования к фильмам — быть нейтральными, непредвзятыми, объективными в изображении жизни.

Рассматривая развитие киноискусства, Кракауэр прочеркивает в нем постоянное противоборство двух тенденций — люмьеров-

ской и мельесовской. Изобретатели кино Люмьеры в своих ранних маленьких фильмах строго придерживались объективного изображения фактов — вот работницы выходят из фабричных ворот, вот прибывает к платформе поезд, вот приятели играют в карты. И даже когда в «Политом поливальщике» Люмьеры пытались сложить сюжет и наметить характеры, они не изменяли неинсценированной реальности. Совсем иначе понимал возможности кино Мельес. Он уводил зрителя в мир фантазии, в мир условных образов, заимствованных в театре, цирке, балагане. Лик Луны строил гримасы, а когда в него вонзался посланный с земли снаряд — начинался фривольный кордебалет то ли лунных, то ли земных красоток.

Так, определив разницу между двумя основными тенденциями киноискусства — реалистической и формотворческой — и допуская возможность их слияния в будущем, Кракауэр подчеркивает преимущества первой и если допускает существование второй, то только при условии полной подчиненности формотворчества задаче реалистического изображения жизни.

Что же, и в этом можно с Кракауэром вполне согласиться, только нужно точно установить: что он понимает под реализмом и формотворчеством. Под реализмом он понимает беспристрастное фотографическое изображение жизни, под формотворчеством — выражение в произведении авторского взгляда на жизнь, авторской позиции, тенденции. И здесь мы уже с ним согласиться не можем, потому что понимаем под реализмом диалектическое сочетание этих противоположностей, то есть правдивое, но далеко не безразличное изображение жизни, истолкование ее с определенных идейных позиций, выражающих мировоззрение художника.

Резкое отграничение реализма от идейности мы встречаем у многих эстетиков и критиков Запада. Известный французский теоретик Андре Базен в своем труде «Что такое кино?» тоже резко разделяет два направления в киноискусстве — режиссеров, испытывающих «доверие к действительности», и режиссеров, стремящихся эту действительность преображать. Для первых он видит богатые перспективы, вторым предрекает постепенное отмирание. Искусственность этой концепции становится особенно заметной, когда Базен обращается к примерам: прогрессивное направление, доверяющее действительности и имеющее перспективы, состоит из американских и итальянских мастеров, оскудевающие же формотворцы объединяют немецких экспрессионистов и советских режиссеров, включая Эйзенштейна и Пудовкина!

Сближаясь с Базеном в понимании двух основных направлений в киноискусстве, Кракауэр расходится с ним в оценках конкретных произведений. Он высоко ставит произведения Штрогейма, Буньюэля, Росселлини, Де Сика, Сатьяджита Рэя, Орсона Уэллса, но не менее восторженно и тонко разбирает шедевры советского немого кино. И хотя с его критическими замечаниями не всегда можно согласиться, все же взыскательный вкус и широкая эрудиция критика делают его рассуждения интересными и не позволяют ему оставаться в тисках эффектной, но надуманной схемы.

Чем больше углубляешься в конкретные рассуждения Кракауэра, тем больше привлекательного в них находишь.

Как не предпочесть правдивое изображение жизни в ее естественных формах, в ее чарующем многообразии, в ее бесконечной изменчивости — надуманным, искусственным сооружениям, да еще заимствованным у других искусств? Как не разделить искреннюю симпатию Кракауэра к итальянскому неореализму, его восторженной апологии документализма и его ожесточенных атак на сюрреализм, на бессодержательное формотворчество, на фальшивые костюмно-исторические боевики, на эксперименты для экспериментов? Поневоле соглашаешься с тонкой критикой безликих иллюстративных произведений, так часто получающихся из экранизаций литературных произведений и театральных спектаклей. Соглашаешься и с критикой произведений дидактических, в которых авторские убеждения входят в противоречие с реальностью.

Но, соглашаясь с многим, все чаще нахо-

дишь непримиримые противоречия! То вдруг антиреалистический, снятый в условных декорациях фильм о сомнамбуле «Кабинет доктора Калигари» объявляется органичным для природы кино, ибо он построен как движущиеся рисунки, то есть оживленная реальность. То вдруг реалистичность фильмов Эйзенштейна, при всей их документальности, натурности, ставится под сомнение из-за слишком-де явной тенденциозности, идейной целеустремленности режиссера. Заключив «творческое ви́дение» Эйзенштейна в презрительные кавычки, Кракауэр упрекает его в том, что он решительно переделывал окружающую обстановку по своему художественному произволу, и противопоставляет ему Росселлини, который якобы стремился к доверчивому прямому отражению «творений природы».

Отношение Кракауэра к Эйзенштейну двойственно. С одной стороны, он не может не признать величия фильмов и проницательности теоретических выводов советского режиссера, с другой стороны, стремление Эйзенштейна к активному, идейно насыщенному искусству как бы пугает теоретика фотографического кино. Он то обвиняет Эйзенштейна в попытке переделывать природу (неудачный, основанный на незнании фактов пример с «Бежиным лугом»), то упрекает в возвращении к театру, отвергнутому в ранних фильмах, но якобы восторжествовавшему в «Александре Невском» и «Иване Грозном».

Интересно рассуждая о толпе, об изображении в кино массы, Кракауэр забыл о том, что масса как активная организованная сила впервые была изображена в эйзенштейновской «Стачке», что удалось благодаря пониманию роли народных масс в историческом процессе. Подчас исследователю мешает и неточное знание фактов: сценарий «1905 год» был «выброшен» Эйзенштейном совсем не из-за театральности, а из-за перегруженности историческим материалом.

Но не в этих ошибках суть. Важно, что при всей своей прозорливости Кракауэр не понял и недооценил теорию внутреннего монолога, открытую Эйзенштейном в начале тридцатых годов и позднее ставшую одним из основных творческих приемов Ингмара Бергмана, Алена Рене, Акиры Куросавы, Федерико Феллини и других крупнейших мастеров кино середины двадцатого века. И это вполне понятно — внутренний монолог нисколько не связан с фотографией, он использует синтетические возможности звукового кино, основан на праве художника создавать на экране некую новую реальность — реальность человеческого сознания. И как бы отдельные критические замечания Кракауэра ни были верны и остры, мы не можем не видеть, что исследователь не хочет понять стремления Эйзенштейна к полифоническому кино, к выражению на экране мысли, психологии, тянет его назад, к фотографической первооснове киноискусства.

Отсюда же и противоречия в оценке сюжета, в понимании композиции фильма. Кракауэр категорически возражает против четкого, закономерно развивающегося сюжета, считая его наследием театра, мешающим реалистическому изображению потока жизни. В этой крайности его позиции есть своя правда, свое обаяние. Действительно, слишком четко, механически разработанный «скрибовский сюжет» придает фильму искусственность, свободное же течение сюжета — естественность, правдивость. Противопоставить «скрибовскому сюжету» нечто иное, более свойственное кинематографу пытались не только французские авангардисты, на которых ссылается Кракауэр, но и советские мастера — Вертов со своей «жизнью врасплох», Эйзенштейн с «монтажом аттракционов», Довженко с лирико-эпическими построениями, Герасимов со своей тягой к прозе, к «дали свободного романа». Итальянские неореалисты тоже строили сюжеты вовсе не театрально, и Дзаваттини не случайно отрицал и театральность и искусственно выстроенный сюжет.

Рассуждения Кракауэра о сюжете целиком подходят для документальных, публицистических фильмов, для поэтических очерков, наконец, для особого вида лирических драм и комедий «в неореалистическом духе», распространившихся на экранах в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов. При-

дать же универсальность этой концепции ему не удается да и не может удаться.

Пример, приводимый в книге со старым французским фильмом «Убийство герцога Гиза», неудачен. Фильм этот был нестерпимо театрален, а сюжет его был нисколько не четок, а рыхл, отрывочен, нелогичен. С другой стороны, сюжеты самых что ни на есть кинематографических жанров — вестернов, комических, детективов — обычно весьма четко и жестко построены. Поэтому кинематографичность вовсе не в разбавлении действия деталями, не в нарушении стройности и логичности, а в чем-то ином.

Кракауэр талантливо нащупывает это «что-то». В главе «Найденный сюжет и эпизод» он называет это «проницаемостью» сюжета жизненным потоком, в котором сюжет возникает. «Для проницаемости требуется рыхлая композиция», — категорически заявляет автор. Но через несколько страниц, увлеченно анализируя произведения Де Сика и Росселлини, он пишет, что в их фильмах «ничто как следует не подогнано, но вместе с тем они как будто владеют магическим жезлом, указывающим им во время их блужданий по лабиринту физического бытия те явления и случаи, которые поражают нас своей необычайной значительностью». Значит, дело все же в отборе, в типизации и, я сказал бы, в идейной значительности, которая и определяет собой композицию, течение действия, логику сюжета.

Но Кракауэр идет в противоположном направлении — от «проницаемости» к «дрейфованию сюжетных единиц», то есть к тому, что получило у нас позже название дедраматизации и чревато опасностью размытости идей, расплывчатости характеров.

Упорное желание сводить специфику кино к своеобразному невмешательству в жизнь останавливает Кракауэра перед многими плодотворными выводами. Так, например, он очень тонко замечает в главе «Отображение физического бытия», что «разные приемы кинематографического мастерства строятся на том, что съемка физической реальности дает изображение или сочетание изображений, расходящееся с традиционными представлениями о ней», что кино может «превращать знакомое в необычное».

Кажется, что еще один шаг, и автор придет к мысли о художественной интерпретации действительности, к тому, что заметили еще ленинградские литературоведы и назвали «остранением», что было ими неправомерно генерализовано, но потом приобрело ясность и стройность в теории остранения Бертольта Брехта. Эта теория несомненно была знакома Кракауэру, но решающего шага к ней он не сделал, так и не перейдя с позиций натурализма на позиции творческого реализма.

Причины такой ограниченности теории Кракауэра не случайны — они обусловлены мировоззрением автора. Хотя Кракауэр и активно проповедует верность действительности, хотя он и называет свою позицию реалистической, а свою эстетику материалистической, ко всему этому надо отнестись критически.

Весьма сложно бывает определить философские истоки концепции искусствоведа, широко и охотно пользующегося ссылками на классическую и современную философию. Наряду со ссылками на Маркса и Ленина Кракауэр постоянно цитирует Конта, Бергсона, Шпенглера, Дьюи, Ницше, Фрейда, Уайтхеда, Ортега-и-Гассета. И делает это не для того, чтобы основать свои наблюдения и умозаключения на базе какой-либо системы, а лишь для того, чтобы подкрепить свою мысль яркой цитатой или признанным авторитетом. То же самое и с искусствоведческой и киноведческой оснасткой книги. Мысли Эйзенштейна, Кулешова, Балаша, Пудовкина, Садуля постоянно приводятся в тексте. Но рядом с ними мы видим писателей, эссеистов и критиков прямо противоположного направления — Гуго фон Гофмансталя, Эли Фора, Поля Валери, Люсьена Сева, Брюниуса, Андре Базена, Эрика Ауэрбаха и других.

Склонность прибегать к цитатам порою украшает книгу: мысли Гриффита, Рене Клера, Жермены Дюлак, Кавальканти, Орсона Уэллса, выраженные подчас в яркой, афористической форме, интересны и ценны для читателя, даже если они не вполне согласуются

с основными концепциями Кракауэра. Но рядом с мыслями крупнейших художников кино приводятся порою путаные, а порою и тривиальные, малоинтересные высказывания справедливо забытых или малоизвестных литераторов. То же можно сказать и о примерах из литературы. О Шекспире, например, Кракауэр судит довольно строго, а к примерам из Пруста прибегает непрерывно, не боясь повторов и не боясь того, что крайний субъективизм французского писателя, близкий эстетике Бергсона, противоречит позитивистским, объективистским основам воззрений самого Кракауэра. Все это делает эстетические взгляды Кракауэра эклектическими.

Но теоретика надо судить не по приводимым им цитатам, а по самой системе его воззрений и аргументации. Верность действительности в сочетании с отрицанием мировоззренческого, активного авторского начала в искусстве, стремление к чистому воссозданию, а не объяснению фактов восходят не к Марксу, а к позитивистам: Конту, Спенсеру, Миллю, а учение о непосредственном воспроизведении жизни — к феноменологии Гуссерля, с ее воздержанием от суждений об объективной реальности, выходящих за пределы субъективного («чистого») опыта. Поэтому «доверие к действительности» сближает Кракауэра скорее с современным экзистенциализмом (Сартр, Мерло-Понти), чем с марксистами. Показательно, что Кракауэр и сам похвально отзывается о позитивистской философии, которая направляла «художника на путь верного, совершенно беспристрастного отображения действительности», и разделяет увлечение позитивистов социологией. Сочувственно цитирует он и экзистенциалистов — Габриэля Марселя, Мерло-Понти, Сартра. Эклектизм его воззрений несомненен.

Поэтому нужно критически относиться и к пониманию Кракауэром реальности, а понимание им реализма в искусстве приближать к тому, что марксистская эстетика определяет как натурализм. Пренебрежительный отказ кинематографу в праве на «выражение идей», упорное смешивание понятий идейной устремленности и «предвзятости», упорное нежелание понять, что художественное отражение невозможно без авторской позиции — все это очевидные для нас слабости книги Кракауэра.

Он не может подняться до ленинской теории отражения, которая учит, что отражение отнюдь не адекватно отражаемому, что творческий процесс является отражением мира в субъективном сознании художника, стремящемся не к зеркальному «незаинтересованному» копированию, а к выявлению сущности, к выявлению характерных или неповторимых черт реальности. Художник в творческом акте организует, направляет, связывает между собой явления действительности для достижения определенных целей. В «Философских тетрадях» Ленин писал, что «законы логики суть отражения объективного в субъективном сознании человека». Это утверждение, приложенное к искусству, дает возможность понять роль художника в интерпретации действительности, уяснить отличие реалистического метода от натурализма.

И все же несмотря на спорность своей основной концепции, на философский эклектизм, на ограниченность понимания реализма книга Кракауэра — крупное явление в киноведческой литературе, она многое объясняет и раскрывает в сложном процессе формирования нового молодого искусства, и поэтому интересна и кинематографистам и кинозрителям.

Подкупают также серьезность и искренность исследователя. С обстоятельностью, воспитанной немецкой философской школой, Кракауэр излагает свои мысли терпеливо и подробно, стараясь добиться полной ясности, предугадать возможные возражения, найти аргументы и контраргументы, подойти к проблеме с разных сторон. И вместе с тем он не лишен экспансивности, горячности в споре. Он не скрывает своих симпатий и антипатий и не стыдится своей влюбленности в предмет исследования — кино. Рассудительность и пылкость цементируются у Кракауэра горечью умного, много видевшего и испытавшего человека. Порой горечь перерастает в гнев, в скептицизм. Но эти вспышки Кра-

кауэр старается гасить, возвращаясь к ученому, академическому тону.

Кракауэр подробно и прозорливо исследует возможности воплощения в произведениях кино современности, истории и фантазии, творчество режиссера, оператора, актера, принципы построения сюжета, диалог, музыку, экспериментальные, документальные и «театральные» виды фильмов, проблемы экранизации, а также психологию кинозрителей и функции кино в человеческом обществе. Среди его конкретных наблюдений много глубоких, оригинальных, убедительных.

Интересны главы о зрителе и о состоянии кино в наше время. В них Кракауэр говорит о буржуазном обществе, о зрителях капиталистических стран. Психология, требования, отношение к искусству у советского зрителя иные. Но острая критика, которой Кракауэр подвергает буржуазное общество, обрекающее человека на одиночество, разочарование во всех идеалах, на невозможность постижения процессов жизни, на осколочность, отрывочность сознания, достойна пристального внимания. Ополчается Кракауэр и против буржуазной цивилизации, с одной стороны, лживой, коммерческой, с другой — абстрактной, обесчеловеченной. И хотя в наш век абстрактного мышления, в условиях девальвации «древних верований», то есть общественных идеалов, восстановить утраченную людьми идеологическую убежденность, по его мнению, уже невозможно, все же киноискусство, погружая зрителя в поток реальности, заставляя его касаться правды жизни в ее конкретных проявлениях, способно служить человеку.

Он верит, что киноискусство может объединять людей, помогать им бороться за счастье, за улучшение условий существования.

И в этом с ним нельзя не согласиться.

Ниже печатаются фрагменты из книги «Природа фильма», оказавшей, как справедливо отмечает профессор Р. Н. Юренев, заметное влияние на развитие науки о кино на Западе, в частности, на определение специфических особенностей кинематографии по отношению к другим родам и видам искусства. Полагая, что при всей своей противоречивости и позитивистской ограниченности суждения Кракауэра о природе фильма раскрывают связи кино с действительностью, защищают взгляд на фильм как на «прямое отражение» реальности и этим помогают борьбе с субъективистским, эстетским волюнтаризмом тех буржуазных философов и художников, кто рассматривает искусство, в том числе и экранное, как способ такого преображения действительности, когда ценность произведения определяется прежде всего мерой его отрыва от реальности, мы, публикуя ниже фрагменты, надеемся, что они будут с интересом восприняты нашими читателями.

Природа фильма

Фрагменты из книги

Зигфрид Кракауэр

Реабилитация физической реальности

Чему же посвящена эта книга? Только обычному черно-белому кино, рожденному фотографией. Причина ограниченности объекта моего исследования ясна: кино — явление весьма сложное; поэтому, чтобы проникнуть в его сущность, лучше отбросить, хотя бы временно, его менее важные элементы. Начиная от короткометражных фильмов Люмьера до «Ночей Кабирии» Феллини, от «Рождения нации» до «Мира Апу» и от «Броненосца «Потемкина» до «Пайзы» каждое значительное слово кинематографа было сказано в черно-белом фильме и в границах традиционного формата.

...Что касается моего метода исследования кино, я, конечно, не буду пытаться изложить его в двух словах. Но мне кажется, что здесь все же следует подчеркнуть некоторые его особенности, чтобы будущие читатели получили общее представление о том, что их ожидает. Моя книга отличается от большинства трудов в этой области тем, что это эстетика м а т е р и а л ь н а я, а не формальная. Она посвящена содержанию. В ее основе лежит положение, что фильм — это, в сущности, развитие фотографии, и поэтому он разделяет ее отчетливую привязанность к видимому

окружающему нас миру. Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность. Однако в этой реальности есть много явлений, которые вряд ли воспринимались бы нами, если кинокамера не обладала бы способностью улавливать их на лету. А поскольку любая система выразительных средств изображает предпочтительно то, к чему эти средства особенно приспособлены, кино, надо полагать, тяготеет к отображению преходящей материальной жизни, жизни в ее наиболее недолговечных проявлениях. Уличные толпы, случайные жесты и другие мимолетные впечатления для него самая подходящая пища. Знаменательно, что современники Люмьера хвалили его фильмы — первые киносъемки в мире — за то, что они показывают «трепет листьев на ветру».

Я, стало быть, полагаю, что фильмы верны законам эстетики кино в той мере, в какой они проникают в мир, находящийся перед нашими глазами. Из этого положения, являющегося предпосылкой и основой моей книги, возникает множество вопросов. Например, как можно воскресить события прошлого или отобразить фантазию, сохраняя кинематографичность фильма? Какова роль фонограммы? Если фильмы должны представить нам картину нашего окружения, очевидно, многое зависит от метода сочетания живого слова, шумов и музыки с кадрами изображения. Третий вопрос касается характера повествования: все ли типы сюжета одинаково поддаются кинематографичной трактовке, или же некоторые больше соответствуют духу выразительных средств кино, чем остальные? Отвечая на эти и другие вопросы, я выявляю весь смысл моей предпосылки о фотографической природе кино.

...Здесь мне хотелось бы упомянуть и о том, что особое подчеркивание фотографической природы фильма и все связанное с этим в конце концов сводится к вопросу, искусство ли кино. Исходя из предположения, что кино сохраняет главные характеристики фотографии, нельзя согласиться с общепринятым мнением или утверждением, будто кино такое же искусство, как и все другие. Произведения традиционных искусств перерабатывают сырой материал, из которого они созданы, тогда как фильмы, порожденные киносъемкой, непосредственно выставляют его на обозрение. При наиболее выраженной режиссуре кинокамера не выполняла бы своего назначения, если бы не запечатлевала видимые явления ради них самих. Она выполняет его, отображая на экране «трепет листьев». Если кино является искусством, то это искусство с одной особенностью. Наряду с фотографией кино единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более или менее нетронутом виде. Поэтому художественное творчество, которое вкладывают в фильм его создатели, идет от их умения читать книгу природы.

Фотография

Данное исследование исходит из предпосылки, что каждая система средств художественного выражения обладает своей особой природой, предпочитающей одни формы и отвергающей другие. Хотя главный интерес философов и искусствоведов сосредоточен на выявлении признаков, общих для всех искусств, даже они не могут умалчивать о существовании и возможном значении таких природных различий. Автор «Философии в новом ключе» Сьюзен Лэнджер вынуждена признать, что «средство художественного выражения, с помощью которого мы предполагаем осуществить свои замыслы, может ограничивать их не только определенными формами, но и определенными сферами».

...В данной книге, не задуманной ни как история фотографии, ни даже как история кино, мы ограничимся анализом мыслей, рожденных на протяжении двух этапов существования фотографии — на заре ее развития и в наши дни. Если окажется, что воззрения пионеров фотографии и ее современных мастеров и критиков сосредоточиваются на примерно одних и тех же проблемах, это лишний раз подтвердит специфичность природы фотографии и, следовательно, укрепит наш основной тезис о своеобразии каждой системы

средств художественного выражения. Совпадения во взглядах и высказываниях, относящихся к разным историческим периодам, неизбежны. Принципы и идеи, способствовавшие появлению новой исторической реалии, не исчезают с окончанием первого этапа ее существования. Напротив, по мере ее развития и широкого внедрения все больше выявляются ее потенциальные возможности. Аристотелевская теория трагедии не утратила ценности, она продолжает служить отправным пунктом для каждого исследователя литературы и искусства. По словам Уайтхеда, «великая идея подобна призрачному океану, который накатывает на берег человеческой жизни бегущие друг за другом волны нового приложения этой идеи».

Ранние взгляды и тенденции

Когда появилась дагерротипия, мыслящие люди отлично поняли специфику нового выразительного средства — они единодушно определили ее как непревзойденную способность фотокамеры запечатлеть и раскрыть зримо (или потенциально зримо) физическую реальность. Все сходились на том, что фотография воспроизводит природу так же верно, «как сама природа». Поддерживая намерение французского правительства купить изобретение Дагерра, Араго и Гей-Люссак восхищались «математической точностью» и «невообразимой четкостью» каждой мелочи, снятой фотоаппаратом; они же предсказали, что новое выразительное средство обогатит и науку и искусство.

Им вторили парижские корреспонденты нью-йоркских газет и журналов, исполненные восторга перед неслыханной точностью воспроизведения в дагерротипах «подводных камней у берега ручья» или «сухого листа на выступе карниза». В хоре славословия «поразительному реализму» фотопластинок с видами Венеции прозвучал даже могучий голос Джона Рёскина. «Это словно реальный мир, который волшебник уменьшил, чтобы унести его в страну чудес»,— писал он. Однако в пылу увлечения фотографией как новым выразительным средством все приверженцы реализма* не забывали отметить ее важную особенность, заключающуюся в том, что фотографу приходится так или иначе копировать находящееся перед объективом, что он лишен творческой свободы, что он не может, пренебрегая реальными формами и пространственными взаимосвязями, показать мир таким, каким он видит его в своем воображении.

Наряду с признанием способности фотоаппарата запечатлеть реальный мир пришло и отчетливое понимание выявляющей силы фотографии. Гей-Люссак утверждал, что ни одна деталь, «даже незаметная», не может ускользнуть «от глаз и кисти новоявленного живописца», а репортер нью-йоркской газеты «Стар» еще в 1839 году восхищался тем, что под увеличительным стеклом можно разглядеть на фотографии детали, которые никогда не увидишь невооруженным глазом. Научно-исследовательские возможности фотоаппарата одним из первых использовал американский писатель и врач Оливер Уэнделл Холмс. В начале шестидесятых годов он обнаружил на моментальных снимках, что движения людей при ходьбе резко отличаются от тогдашних представлений художников. На основе своих наблюдений он раскритиковал конструкцию ножного протеза, пользовавшегося большим спросом среди ветеранов гражданской войны. За Холмсом последовали другие ученые. При издании своей книги «Внешнее проявление эмоций у человека и животных» (1872) Чарлз Дарвин предпочел иллюстрировать ее не гравюрами, а фотографиями, главным образом снятыми короткой экспозицией. Ему нужна была в большей степени правда, чем красота, а моментальный снимок непременно схватывает «самое неуловимое мимолетное проявление чувства».

Многие важные изобретения вошли в нашу жизнь никем не замеченными, фотография же, можно сказать, родилась под счастливой звездой и росла на хорошо подготовленной почве. Глубокому пониманию реалистической природы «зеркала с памятью», его репродук-

---

* Здесь и повсюду далее автор под словом «реализм» понимает жизнеподобное отражение действительности. (*Прим. пер.*)

ционной и разоблачительной функций весьма способствовала обстановка могучего наступления реализма на господствовавшие тогда романтические воззрения. Во Франции рождение фотографии совпало с популярностью позитивизма. (Это скорее интеллектуальное направление, чем философская школа, привлекало многих мыслящих людей. Взамен метафизических рассуждений позитивизм предлагал научный подход к явлениям жизни.) Позитивистские воззрения отлично соответствовали активному процессу промышленного развития.

●

Однако взгляды реалистов встретили резкую оппозицию не только в кругу художников, но и среди самих фотографов. Искусство — утверждали они — не сводится к живописному или фотографическому повторению действительности, искусство — это нечто большее, оно требует художественной интерпретации данного материала. По мнению Уильяма Ньютона, высказанному им в 1853 году, фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал «признанным законам изящных искусств». К его мнению прислушались. Многие фотографы, которых не удовлетворяло простое копирование натуры, хотели, чтобы снимок — по выражению одного английского критика — «подчеркивал красоту, а не только показывал правду». Кстати, в первых рядах пропагандистов и приверженцев этих стремлений не было многих бывших живописцев, ставших фотографами.

Значительная часть фотографов того времени преследовала цели так называемого «формотворчества», предпочитая свободное композиционное решение и красивое оформление материала фиксации нетронутой природы. Однако их художественные фотографии неизменно отражали тот или иной популярный стиль живописи. Вольно или невольно, «художники-фотографы» копировали изобразительное искусство, а не живую действительность. Так портреты, снятые скульптором и превосходным художником-фотографом Адамом Саломоном, увлекавшимся «рембрандтовским» освещением и бархатными драпировками, заставили поэта Ламартина отречься от своего первоначального мнения, будто фотография — всего лишь «плагиат у природы». Посмотрев работы Адама Саломона, Ламартин понял, что и в фотографии можно достичь высот художественного творчества. Эта тенденция, возникшая на относительно высоком профессиональном уровне, прочно утвердилась в коммерческой фотографии: орды фоторемесленников стремились угодить вкусам juste milieu *, враждебных реализму, неизменных поклонников романтической живописи и академического идеализма Жана Энгра и его школы. Появились бесчисленные фотографии инсценированных жанровых сцен, как исторических, так и современных. Фотография, в особенности портретная, стала прибыльным делом: стиль, разработанный Диздери, стал общепринятым.

...Стремление к красоте снимков привело к тому, что художники-фотографы не замечали, а то и умышленно игнорировали осознанную реалистами специфику фотографии. Дагерротиписты еще в 1843 году отвергли мысль об использовании своего аппарата для изучения природы; их больше привлекала красота нерезких снимков. Ради художественного эффекта Адам Саломон прибегал к ретуши, а Джулия Маргарет Кэмерон применяла неотюстированную оптику, добиваясь в фотопортрете «духовного облика» натурщика, без досадных «несущественных» подробностей. Приветствовал любые технические «приемы, трюки и фокусы» и Генри Пич Робинсон, лишь бы «сочетание реального и искусственного» давало красивое изображение.

●

Не удивительно, что между приверженцами и противниками реализма возник ожесточенный спор, длившийся на протяжении второй половины девятнадцатого века и не приведший к согласию, хотя обе стороны исходили из общей предпосылки, что фотография явля-

* juste milieu (франц.)— средние классы общества.

ется копией натуры. Но на этом согласие спорящих кончалось. Как только дело доходило до оценки эстетического значения снимков — этих словно созданных светом репродукций натуры,— мнения резко расходились.

Правда, реалисты не решались признать фотографию самостоятельным искусством, а те из них, кто держался крайних взглядов, отвергали даже само стремление к художественности снимков. Впрочем, они не отрицали, что стойкая «беспристрастность» камеры ценное подспорье в творчестве художника. По словам одного приверженца реализма, фотография воскрешает природу в памяти художника и тем самым служит для него неиссякаемым источником вдохновения. Тэн и даже Делакруа высказывались примерно в том же духе. Сравнивая дагерротипию с «толковым словарем» природы, Делакруа советовал художникам почаще заглядывать в него.

Их противники, естественно, отрицали самую мысль о том, что фотография, способная лишь механически имитировать натуру, может вызывать какие-либо эстетические ощущения или даже содействовать их возникновению. Они презирали фотографию за художественную несостоятельность и вместе с тем сетовали на то, что ее растущее влияние будто бы укрепляет позицию реализма и поэтому наносит ущерб высокому искусству. Бодлер пренебрежительно относился к поклонникам Дагерра в среде художников, утверждая, что они изображают лишь то, что видят вокруг себя, вместо того чтобы воплощать свои мечты. Эти же взгляды разделяли и художники-фотографы, лишь с той разницей, что, по их мнению, фотоснимки отнюдь не должны быть простой репродукцией натуры. Фотография, утверждали они, дает художнику не меньшие выразительные возможности, чем живопись или литература. Эти возможности могут быть использованы только при условии, что художник преодолеет специфические склонности фотоаппарата и прибегнет ко всем «приемам, трюкам и фокусам» для выявления красоты в материале действительности.

Современные взгляды и тенденции

Из двух лагерей, на которые делится современная фотография, один следует традициям реализма. Правда, идея Ипполита Тэна воспроизводить объекты такими, какие они есть, явно стала достоянием прошлого; современные реалисты усвоили (или вспомнили), что реальность такова, какой мы ее видим. Но при всем этом они, как и их единомышленники в девятнадцатом веке, преувеличивают регистрирующие и разоблачительные способности камеры и соответственно полагают единственной целью фотографа «наилучшее сообщение фактов».

...Показывая «чудеса материального мира», реалистическая фотография выполняет две важные функции, не осознанные на ранних этапах ее развития. (Может быть, именно поэтому Моголи-Надь пишет о современной фотографии с теплом и интересом, отсутствовавшими в высказываниях о ней у авторов девятнадцатого века.)

Во-первых, современная фотография не только значительно расширяет поле нашего зрения, но тем самым она и приспосабливает его к потребностям человека, живущего в условиях технологической эры. Одна из важных особенностей этих новых условий в том, что точки зрения и перспективы, определявшие наше ви́дение и изображение природы на протяжении долгих периодов прошлого, стали относительными. В физическом смысле мы передвигаемся с места на место с величайшей легкостью и необычайной скоростью, поэтому непрестанно меняющиеся впечатления затмевают стабильные. Мы уже привыкли видеть свою планету «с птичьего полета»; теперь ни один предмет не сохраняет своего неизменного, точно распознаваемого облика.

...Вспомните, какое множество снимков реального мира в необычных аспектах вам приходится видеть! То это причудливое переплетение пространственных глубин и плоскостей, то явно знакомые предметы, образующие загадочный рисунок. В общем, нынешние фотографы реалистического направления сделали многое для того, чтобы человеческое зрение не отставало от других современных

форм познания природы. Иными словами, они помогли нам постичь тот мир, в котором мы фактически живем, — заслуга отнюдь не малая, если принять во внимание трудность преодоления устойчивых зрительных представлений о привычном облике вещей. Правда, некоторые из них упорно не отмирают. Например, пристрастие многих наших современников к широким обзорам и панорамам, видимо, родилось и укоренилось в эпоху менее динамичную, чем наша.

Во-вторых, разрушая привычные восприятия, современная научно-исследовательская фотография выполняет и другую функцию — она влияет на искусство живописи. По свидетельству Марселя Дюшана, когда он в 1912 году писал свою картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», парижских художников вдохновляли стробоскопические эффекты и многократные экспозиции снимков высокоскоростных движений. Какая разительная перемена в отношениях между фотографией и живописью! В девятнадцатом веке фотография служила в лучшем случае подспорьем для художников, стремившихся сохранять верность природе, изображать ее в устойчивых и освященных веками традициях. А на протяжении первого двадцатилетия нашего века научные фотодокументации превратились для художников в источник вдохновения и послужили толчком к ломке этих традиций. Как это ни парадоксально, однако из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма. Технические достижения, позволившие фотографии «осовременить» наше зрение, отразились и в творчестве художников, побудив их отказаться от изобразительных шаблонов, почувствовать их устарелость. Поэтому, если вдуматься, не удивительны некоторые совпадения в произведениях фотографии и живописи. Современные фотоснимки и абстрактные картины далеко ушли от изображений реальной действительности, которые создавались во времена более примитивной техники. Отсюда и якобы абстрактный характер снимков реального мира и внешнее сходство с ними некоторых модернистских картин.

Основные концепции

...Фотографический кинофильм, подобно плоду во чреве матери, произошел из двух разных элементов. Его породило сочетание моментальной фотографии (в том виде, в каком ее возможности использовали Майбридж и Марей) с более ранними изобретениями — волшебным фонарем и фенакистоскопом. Позже в фильм вошли иные, не фотографические элементы, такие, как монтаж и звук. Однако среди всех элементов фильма фотография, и в особенности моментальная, может законно претендовать на главенство и приоритет, так как она бесспорно была и остается решающим фактором, определяющим содержание фильма. Природа фотографии продолжает жить в природе кинематографа.

Вначале полагали, что кино положит конец дальнейшей эволюции фотографии — удовлетворив наконец извечное желание человека изображать предметы в движении. На главных этапах развития самой фотографии мечта эта сыграла не последнюю роль. Еще в 1839 году, когда появились первые снимки, полученные способом дагерротипии и тальботипии, вид пустынных улиц и нечетких пейзажей вызывал смешанное чувство восхищения и разочарования. А в пятидесятые годы, задолго до появления ручной фотокамеры, уже осуществлялись небезуспешные попытки снимать движущиеся объекты. Идеи, способствовавшие переходу от фотосъемки с выдержкой к моментальной, породили и мечты о дальнейшем развитии фотографии в том же направлении, то есть мечты о кинематографе. Примерно в 1860 году Кук и Боннели, сконструировавшие аппарат под названием «фотобиоскоп», предсказали «полную революцию искусства фотографии... Мы увидим... пейзажи со склоняющимися по прихоти ветра деревьями, с трепещущими и сверкающими в лучах солнца листьями».

В этих ранних пророчествах наряду со знакомым фотографическим мотивом листьев занимали видное место и такие объекты, как вздымающиеся волны, плывущие облака, мимика человеческих лиц. В общем, всем хотелось получить аппарат, который запечатлевал бы

самые пустячные события окружающего нас мира — уличные сцены, так часто привлекающие толпу, стихийные движения, которые чем-то напоминают движения волн или листьев. В достопамятном высказывании сэра Джона Гершеля, опубликованном еще до появления моментальной фотографии, он не только предвидел основные характеристики кинокамеры, но и предопределил ее и поныне актуальные задачи: «живая и точная репродукция всего, что происходит в реальной жизни: сражений, диспутов, публичных торжеств, кулачных расправ,— репродукция, которая будет передаваться из рук в руки каждому следующему поколению, вплоть до самого отдаленного». И Дюкос дю Орон и другие провозвестники кинематографа видели в своих мечтах то, что теперь называем кинохроникой и документальным кино — то есть фильмы, показывающие и трактующие события действительности. Настойчивое подчеркивание летописного назначения фильмов сопровождалось надеждами, что они помогут нам увидеть движения, невоспринимаемые в нормальных условиях или невоспроизводимые иными средствами,— такие, как мгновенные трансформации материи, медленный рост растений и т. п. В общем, считалось само собой разумеющимся, что кино будет развиваться по пути фотографии.

Подведем итог: приведенные в предыдущей главе высказывания по поводу фотографии относятся и к кинематографу; однако их нельзя применить к нему механически и, кроме того, они не охватывают всех его потенциальных возможностей. Их необходимо еще разработать и дополнить, что и будет осуществлено в первых трех главах, в которых я попытаюсь объяснить главные характеристики выразительных средств кинематографа. Настоящая глава рассматривает основные концепции, на которых будет основан дальнейший анализ. В следующей главе будут подробно изучены регистрирующие и исследовательские функции кино. В третьей — его особые склонности. Пустоты возведенного таким образом «каркаса» концепции будут заполняться исследованием специфических областей и элементов кино, а также вопросами построения фильма.

Свойства кино

Свойства кино можно разделить на основные и технические.

Основные полностью совпадают со свойствами фотографии. Иначе говоря, кино так же приспособлено для запечатления и раскрытия физической реальности, и поэтому можно сказать, что кино так же тяготеет к ней.

Однако видимый мир неоднороден. Возьмем театральный спектакль или картину художника: они тоже реальны и доступны восприятию. Однако нас интересует только одна реальность — физически существующая, подлинно жизненная — скоропреходящий мир, в котором мы живем. (Физическую реальность мы будем называть также «материальным миром», «физическим бытием», или «действительностью», или же, обобщая, просто «природой». Возможно, что где-то подойдет и термин «реальность кинокамеры». И, наконец, для разнообразия можно пользоваться и словом «жизнь» — по причинам, которые получат объяснения в четвертой главе.) Некоторые другие явления внешнего мира не составляют органической части физической реальности. Театральный спектакль, например, показывает свой особый мир, который немедленно рухнул бы при сопоставлении с нашим подлинно жизненным окружением.

Использование выразительных средств кино в целях репродукции, несомненно, оправдано тогда, когда снимаются выдающиеся балетные постановки, оперные спектакли и тому подобное. Однако, даже допуская, что такие репродукции осуществлены с учетом специфических требований экрана, они, в сущности, почти не поднимаются выше так называемого «консервированного» театра и не представляют интереса в настоящем контексте. Съемка спектаклей, лежащих вне сферы подлинной физической реальности, это в лучшем случае побочное дело для кино, выразительные средства которого специально приспособлены для исследования жизни. Впрочем, мы не отрицаем возможности вполне кинематографичного использования театральных выступлений в игровых фильмах и в других жанрах кино.

Из всех технических свойств кинематографа самым главным и неотъемлемым является монтаж. Он служит для установления осмысленной последовательности кадров и поэтому неприменим в фотографии (фотомонтаж — это скорее графическое искусство, чем особый вид фотографии). Кое-какая более специальная техника кинематографа заимствована у фотографии, например крупный план, нерезкое изображение, негативные кадры, двойная или многократная экспозиция и т. п. А все остальное, как наплыв, замедленное и ускоренное движение, перемещение во времени, некоторые специальные эффекты и так далее, по понятным причинам свойственно исключительно кинематографу.

Здесь можно ограничиться этими скупыми замечаниями. Нет никакой надобности рассматривать вопросы техники кинематографического мастерства, широко освещенные в большинстве ранее опубликованных теоретических исследований. В отличие от этих трудов, неизменно уделявших много места приемам монтажа, способам освещения, различным эффектам крупного плана и прочему, настоящая книга касается технического мастерства лишь постольку, поскольку оно связано с природой кино, которая определяется его основными свойствами и всем тем, что под ними подразумевается. Нам интересен не самый монтаж, независимо от его назначения, а монтаж как средство выявления или же освоения (что сводится к одному и тому же) таких потенциальных возможностей кино, которые отвечают его специфике... Иными словами, в нашу задачу входит не обзор разных методов монтажа как таковых, а скорее определение возможной роли монтажа в создании значительных и подлинно кинематографичных фильмов. Проблемы кинематографической техники не будут исключены полностью, но обсуждаться они будут только если этого потребует освещение вопросов, не ограниченных чисто техническими соображениями.

Такой метод исследования предполагает и без того ясное положение, что основные и технические свойства кино существенно отличны друг от друга. Как правило, основные важнее в том смысле, что они-то и определяют кинематографичность фильма. Представьте себе фильм, в котором в соответствии с основными свойствами кино запечатлены интересные аспекты физической реальности, но технически он выполнен несовершенно: может быть, неудачно освещение объектов съемки, или же творчески бледен монтаж. Тем не менее такой фильм будет более кинематографичен, чем тот, в котором блестяще использованы всевозможные технические приемы и трюки, но в воплощении темы обойдена реальность кинокамеры. Впрочем, не следует и недооценивать значения технических свойств. Мы убедимся, что в определенных случаях удачное применение разнообразной техники способно придать некоторую кинематографичность фильмам в остальном нереалистическим.

Два главных направления

Если кино происходит от фотографии, в нем так же должны определяться два направления — реалистическое и формотворческое. Можно ли объяснить чистой случайностью, что оба проявились одновременно и тотчас же после изобретения кинематографа? Словно стремясь с самого начала охватить весь диапазон возможностей своего кинематографического творчества, пионеры каждого из направлений подчас даже впадали в крайности. Такими пионерами были строгий реалист Люмьер и широко использовавший свою художественную фантазию Мельес. Созданные ими фильмы представляют собой как бы гегелевский тезис и антитезис.

Реалистическая тенденция

...Идя путями реализма, кино опережает фотографию в двух отношениях. Во-первых, в том, что фильмы показывают самое движение, а не ту или иную из его фаз. Какое же движение они показывают? В ранней стадии кино, когда камера стояла неподвижно, кинорежиссеры, естественно, фокусировали внимание зрителя на движущихся материальных явлениях; жизнь на экране воспринималась как жизнь лишь в том случае, если она была выражена через внешнее или «объективное» движение.

По мере совершенствования техники кинематографического мастерства создатели фильмов стали все чаще прибегать к перемещениям самой камеры и монтажным приемам. Хотя сила кино все еще покоилась на показе движений, недоступном другим выразительным средствам, движения эти уже не были непременно «объективными». В фильме более зрелого периода «субъективные» движения, то есть требующие участия зрителя, постоянно соревнуются с «объективными». Зрителю приходится отождествлять себя с камерой, которая панорамирует или перемещается, настоятельно предлагая его вниманию объекты не только движущиеся, но и неподвижные. А некоторые приемы монтажа перебрасывают зрителя через огромные временные или пространственные расстояния, делая его очевидцем событий, разделенных временем и местом.

Тем не менее главным для кино по-прежнему остается объективное движение; можно сказать, что кино питает к нему пристрастие. По словам Рене Клера: «Если существует эстетика кино, то... она заключается в одном слове: «движение». Внешнее движение предметов, которое мы видим глазами и к которому сегодня добавилось внутреннее движение действия». В том, что Клер отводит главенствующую роль внешнему движению, находит теоретическое отражение характерная особенность его ранних фильмов — балетоподобные движения персонажей.

Во-вторых, кино может охватить физическую действительность со всем многообразием ее движений, прибегая к помощи инсценировки в качестве промежуточного этапа, по-видимому, не столь необходимого в фотографии. В повествовательных целях режиссер иногда вынужден инсценировать не только действие, но и его окружение. Однако это оправдано только тогда, когда инсценированный мир выглядит, как точная копия реального. Важно, чтобы павильонные декорации производили впечатление жизненной обстановки, чтобы зритель воспринимал события фильма, как происходившие в действительности и заснятые на месте.

Жертва неверного понимания реализма, Эмиль Виллермо ратует за декорации, изображающие действительность в представлении художника. По его мнению, такие кадры реалистичнее снятых в жизненной обстановке, так как декорации выражают сущность их содержания. Однако с кинематографической точки зрения, псевдореалистические декорации не менее театральны, чем, скажем, созданные кубистом или абстракционистом. Вместо того чтобы инсценировать данный жизненный материал, они представляют как бы его идею. Иными словами, они лишают фильм как раз той самой реальности, к которой стремится кино. Поэтому требовательному зрителю такие декорации будут портить впечатление. (Проблемы, возникающие в связи с фильмами, созданными на материале фантазии и поэтому не требующими воссоздания физической реальности, будут рассматриваться позже.)

Как ни странно, но инсценировка подлинного события может дать на экране более сильную иллюзию, нежели то же событие, снятое хроникально. Покойный Лео Метцнер, автор павильонной декорации, в которой снимался эпизод катастрофы в шахте для фильма Г.-В. Пабста «Солидарность» — эпизод, отмеченный особой достоверностью, — утверждал, что съемка подлинной катастрофы, вероятно, не производила бы столь же убедительного впечатления.

Но тогда возникает вопрос, можно ли настолько точно инсценировать действительность, чтобы глаз кинокамеры не обнаружил разницу между оригиналом и копией? Блез Сандрар пытается ответить на этот вопрос удачным гипотетическим примером. Он предлагает вообразить два совершенно одинаковых кинокадра, но один из них снят на Монблане, а другой в павильоне киностудии. По мнению Сандрара, первый будет отличать некое качество, отсутствующее у второго. Он утверждает, что в горах имеются световые или какие-то иные излучения, воздействующие на пленку и как бы вдыхающие в нее жизнь. Можно допустить, что большая часть нашего окружения — как природного, так и созданного руками человека — не поддается точному копированию.

Формотворческая тенденция

Формотворческие возможности кинорежиссера гораздо шире возможностей фотографа по той причине, что фильмы охватывают области, недоступные фотографии. Фильмы отличаются друг от друга сферами приложения выразительных средств и построением. Кинорежиссеры никогда не ограничивали себя съемкой физической реальности, находящейся перед кинокамерой, но с первых же дней кино настойчиво стремились проникнуть в сферы истории и фантазии. Вспомните Мельеса. Даже реалистически мыслящий Люмьер откликался на желание зрителей видеть на экране исторические сцены. А по своему строению фильмы делятся на два основных типа — на фильмы игровые и неигровые. К неигровым относятся экспериментальные ленты и фильмы фактов. Фильм фактов, в свою очередь, охватывает полностью или частично такие виды, как фильм об искусстве, хроника и собственно документальный фильм.

Нетрудно увидеть, что одни типы фильмов больше других способствуют реализации формотворческих стремлений кинорежиссеров в ущерб их основной реалистической тенденции. Что касается сферы применения выразительных средств кино, то, скажем, в области фантазии режиссеры всегда изображают сны или видения в отнюдь не реалистических декорациях. Так, например, в фильме «Красные башмачки» Мойра Ширер, находясь в сомнамбулическом трансе, танцует в фантастическом мире, замысел которого явно предполагает отражение ее подсознательных видений; все эти нагромождения форм, отдаленно напоминающих земной ландшафт или почти абстрактных, как и буйные цветосочетания, театральны по всем признакам. Итак, полет фантазии уводит создателя фильма в сторону от основных задач киноискусства. Формотворчеству способствуют и некоторые типы построения фильмов. Большинство экспериментальных лент даже не предполагает концентрации внимания зрителя на физическом бытии; и практически во всех фильмах, основанных на театральной драматургии, смысловая насыщенность фабульного действия затмевает смысл того, что может сказать материал природы, используемый для его зрительного воплощения. Остается добавить, что формотворчество может нарушать реалистическую направленность режиссуры и в тех типах фильмов, в которых оно неуместно, поскольку раскрытие физической реальности является их основной задачей. Так, во многих документальных фильмах кадры реальной жизни служат лишь для иллюстрации дикторского текста, представляющего собой самостоятельное произведение словесного творчества.

Столкновение между двумя тенденциями

Весьма часто фильмы охватывают две или несколько разных областей: существует немало фильмов с повседневными эпизодами, включающими сцены сновидений или документальные кадры. Иногда подобные сочетания ведут к явному столкновению между двумя тенденциями — реалистической и формотворческой. Это случается тогда, когда кинорежиссер, предпочитающий создавать вымышленный мир путем вольного обращения с материалом, вместе с тем чувствует себя обязанным не пренебрегать съемками реального мира. В фильме «Гамлет» Лоренса Оливье актеры играют в откровенно театральной павильонной декорации замка Эльсинор, замысловатая архитектура которого, видимо, должна отражать необычайную сложность натуры Гамлета. Изолированное от реальной действительности причудливое здание стало бы изобразительным фоном всего действия фильма, не будь в нем короткой и в ином смысле малозначительной сцены, снятой вне этого вымышленного мира — на берегу океана. Но как только на экране возникают кадры океана, зритель испытывает нечто вроде шока. Он невольно воспринимает эту небольшую сцену как явное вторжение в чужие владения; она неожиданно привносит в фильм элемент, несовместимый с изобразительным решением всего остального материала. Реакция зрителя может быть разной в зависимости от тонкости его восприятий. Зрители, равнодушные к кинематографической специфике и поэтому безоговорочно прини-

мающие театральность Эльсинора, будут скорее всего недовольны внезапным появлением неинсценированных кадров натуры, как нарушающим иллюзию, а зрители, более тонко понимающие законы эстетики кино, сразу почувствуют надуманность фантастического величия замка. Примером подобной несовместимости может быть и фильм «Джульетта и Ромео» Ренато Кастеллани. Он попытался поставить Шекспира в реальной обстановке с явной уверенностью, что реальность кинокамеры и поэтический мир шекспировского стиха можно слить в единое целое. Однако и диалог и фабула его драмы — это мир, столь далекий от подлинных улиц и крепостных стен Вероны, что все сцены, в которых стыкуются оба в корне различных мира, оставляют впечатление противоестественного союза враждебных сил.

Практически такие столкновения возникают отнюдь не всегда. Многочисленные примеры скорее говорят о том, что совмещение двух, определяющих пути киноискусства тенденций может быть осуществлено по-разному. Поскольку некоторые взаимосвязи реализма и формотворчества в произведениях кино эстетически полноценнее других, наша ближайшая задача — попытаться определить, какие именно.

Кинематографичный подход к материалу

Из сказанного в предыдущей главе следует, что фильмы могут претендовать на эстетическую полноценность тогда, когда они создаются на базе основных свойств кинематографа; то есть фильмы, как и фотографии, должны регистрировать и раскрывать или исследовать физическую реальность. Я уже опроверг возможное возражение, будто свойства выразительных средств вообще слишком неуловимы, чтобы служить критерием в оценке эстетических качеств произведения; ясно, что это возражение несостоятельно и по отношению к кинематографу. Но вместо него может возникнуть другое. Можно утверждать, будто особый упор на первостепенность связи кино с физической реальностью сковывает его, как смирительная рубашка. Этот довод находит подкрепление во множестве фильмов, лишенных малейшего намерения изобразить реальность. Как, например, в абстрактных произведениях экспериментального кино. А также в нескончаемом потоке «кинопьес» и театральных кинопостановок, не изображающих подлинной жизни ради нее самой, а лишь использующих ее как материал для построения действия сценического характера. Кроме того, во многих фильмах, созданных на материале фантазии, вольная трактовка снов или видений полностью обходит внешний мир. Старые фильмы немецких экспрессионистов шли далеко в этом направлении; один из поборников экспрессионизма, немецкий искусствовед Герман Г. Шефауер, даже пел хвалу этим фильмам за отход от фотографической жизни.

Так почему же эти картины следует считать менее «кинематографичными», чем фильмы, изображающие физическую реальность? Потому, конечно, что только последние способны на глубокое проникновение в сущность материала и могут доставить наслаждение, недоступное в других видах искусства. Правда, если принять во внимание жанры, прочно утвердившиеся, несмотря на игнорирование внешнего мира, такой ответ звучит несколько догматически. Но в свете следующих двух соображений он, вероятно, покажется более обоснованным.

Во-первых, благоприятный отклик на произведение какого-то жанра не обязательно зависит от его соответствия специфике данного средства выражения. Практически многие жанры привлекают большое число зрителей потому, что они отвечают социальным и культурным запросам широких слоев населения; их популярность и приобретается и сохраняется по причинам, не зависящим от их эстетической правомерности. Так «кинопьеса» (фильм-спектакль) сумела прочно утвердиться на экранах вопреки единодушному мнению наиболее солидных критиков, что этот жанр противоречит самой природе кино. Однако зрителей, которым нравится, скажем, экранизация пьесы «Смерть коммивояжера», привлекают в ней те же качества, какие сделали эту пьесу боевиком Бродвея. Этим зрителям совершенно все равно, обладает

ли ее экранный вариант какой-либо кинематографической спецификой или ее нет и в помине.

Во-вторых, допустим, в чисто полемическом плане, что мое определение эстетической ценности фильма действительно односторонне; что оно подсказано пристрастием к одному частному, хотя и значительному виду кинематографического творчества, и поэтому в нем вряд ли учтены, например, возможность существования гибридных жанров или роль нефотографических компонентов кинофильма. Однако это еще не говорит о неправильности моего определения. Из стратегических соображений иногда бывает разумнее исходить из пусть даже однобокого, но лишь бы крепко обоснованного определения и затем расширять его, чем начинать с излишне всеобъемлющих предпосылок и затем пытаться их специфицировать. Вторая альтернатива чревата опасностью стирания различий между средствами художественного выражения, так как этот путь редко ведет дальше обобщений, бездоказательно принятых вначале, и, следовательно, может привести к путанице в понимании разных видов искусства.

...В полной аналогии с понятием «фотографичный подход» в кино можно называть «кинематографичным» подход к материалу, соответствующий основным законам эстетики кино. Очевидно, что кинематографический подход осуществляется во всех фильмах реалистического направления. Значит, даже фильмы, не притязающие на художественность трактовки материала, то есть хроникальные, научные, учебные и чисто документальные, видимо, эстетически правомернее тех, которые при всей своей художественности уделяют мало места существующему внешнему миру. Но, как и репортажная фотосъемка, кинохроника и тому подобные фильмы отвечают лишь минимальным эстетическим требованиям.

В кино не меньше, чем в фотографии, важно, чтобы творческая режиссура вторглась во все области, охватываемые кинематографом. Трактует ли кинорежиссер тот или иной отрезок физического бытия в документальной манере, воплощает ли он на экране воображаемые видения, увлекается ли ритмами рисунков или рассказывает интересную историю человеческой жизни, его подход в любом из этих фильмов будет кинематографичным, если он так или иначе использует свойственный природе фильма особый интерес к нашему видимому миру. Как и в фотографии, в кино все зависит от верного соотношения реалистической и формотворческой тенденции; а верным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма покорно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их.

Перевод Д. Ф. Соколовой.

Памяти В. Николаи

Умер Владимир Николаевич Николаи, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Он пришел в кино в начале 30-х годов из журналистики. Некоторое время работал в «Совкино», а затем на киностудии «Лентехфильм». Здесь он снял свои первые значительные работы, которые принесли ему признание в среде кинематографистов,— «Язык жестов индейцев Северной Америки», «Документы веков», «Роза и Рафаэль». В конце 30-х годов он создал широко известные искусствоведческие фильмы «Государственная Третьяковская галерея», «Архитектура Ленинграда», открывшие новую страницу в научно-популярном кино. В этих фильмах он впервые использовал особые специфические приемы для раскрытия живописного образа на экране — приемы, которые обогатили палитру выразительных средств киноискусства.

Многие годы связаны у В. Н. Николаи с киностудией «Леннаучфильм», где он работал до последнего дня своей жизни

Бескомпромиссный в своем творчестве, требовательный к себе и своим товарищам по профессии, он всегда готов был поделиться своими знаниями с товарищами. Интересный собеседник, прекрасный рассказчик, всесторонне образованный и удивительно обаятельный человек, он любил людей, и люди любили его. Таким он навсегда останется в нашей памяти.

Коллектив киностудии «Леннаучфильм»

В кадре — Франция

А. Марьямов

Киев. Тысяча девятьсот девятнадцатый год. Несколько дней назад хозяевами в городе были сечевики гетмана Скоропадского. Их выбили красноармейские отряды. Над зданием Городской думы и над стенами Арсенала Советы рабочих, крестьянских и солдатских депутатов подняли красные флаги. Еще из округи прорываются на окраины разномастные банды. На улицах постреливают. Ходить опасно. Но работают в своих мастерских художники. Но приходят к ним учиться подростки, которые стремятся не только овладеть искусством, но и стать его реформаторами. Таково свойство времени: перестраивается все — и прежде всего сама жизнь, весь социальный уклад.

Даже четырнадцатилетние юнцы, впервые берущиеся за кисть, ощущают себя носителями реформаторской миссии. С тем же сознанием входил в мастерскую Александры Экстер, яркой театральной художницы, создававшей вместе с Таировым московский Камерный театр, один из таких четырнадцатилетних — Сергей Юткевич. С воспоминания об этом и начинает он свою новую книгу. Он в первых же строках называет имена художников, впервые узнанных в ту пору и вдохновивших его: Сезанн, Ван-Гог, Гоген. И еще через строку: Матисс, Пикассо, Леже.

Так перебрасывается первый — зыбкий еще, скорее интуитивный, чем осознанный и самому себе объясненный, — мостик, соединяющий берега Днепра и Сены и приводящий юного киевского искателя к блистательным парижским бунтовщикам, великим мастерам новой живописи. Сергей Юткевич во вступлении к книге добавит, что с тремя из этих мастеров его свяжет еще и «человеческая дружба».

Дружеские связи с видными деятелями французской культуры не ограничиваются областью живописи. Неоднократные поездки во Францию («Я никогда не попадал в эту страну в качестве туриста, — замечает С. Юткевич, — мне всегда приходилось в ней работать») сдружили его с кинематографистами, литераторами, людьми театра. И эти личные отношения, привязанности, а нередко и споры явственно ощущаются в большинстве глав книги и придают ей особую привлекательность.

Это книга личная — пристрастия в ней не скрываются, споры не укрощаются и не упрощаются, убеждения отстаиваются до конца.

Эта характерная особенность книги Сергея Юткевича раскрывается, скажем, в рассеянных по нескольким главам абзацах, где речь заходит о Жане Кокто, поэте, драматурге и кинематографисте,— одной из очень ярких и своеобразных фигур нового французского искусства, вносившем будоражащий фермент в каждую из областей, в какие он вторгался. Несмотря на разницу в возрасте (Кокто родился в 1889 году), С. Юткевича связывала с ним многолетняя дружба. О первом знакомстве Юткевич рассказывает в главе, названной «Письмо французскому режиссеру Жаку Тур-

---

Сергей Юткевич. Франция — кадр за кадром. О людях, фильмах, спектаклях, книгах. М., «Искусство», 1970.

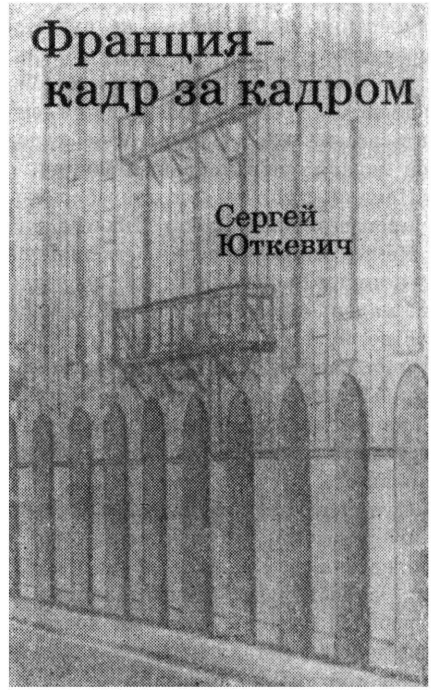
неру» и датированной 1934 годом (следовательно, написанной сразу же после первой поездки во Францию). В его рассказе нет ни уклончивых умолчаний, ни тем более попыток скрыть внезапные разочарования и испытанные автором неловкости. А при первом визите к будущему другу было и то и другое, и в сцене непростого этого первого знакомства с необычайной наглядностью показаны и общественные условия, безжалостно коверкающие художника, и природа рождающегося в этих условиях искусства, которого автор книги не приемлет и не может принять. Но к истории почти тридцать лет спустя дописан постскриптум, датированный 1960 годом. «Было бы несправедливым не признаться в том, — пишет С. Юткевич, — что моя характеристика Жана Кокто оказалась весьма однолинейной, силуэтной».

Он пишет о дальнейшем пути художника, о его физическом исцелении, о приходе к критическому реализму, о пьесе и фильме «Трудные родители», где Кокто «в рамках, казалось, традиционной и почти бульварной семейной мелодрамы раскрыл трагические противоречия буржуазной морали». Рассказав об отношении Кокто к трагедии Франции, оккупированной гитлеровцами, о его выступлениях в прогрессивной печати, С. Юткевич замечает:

«Все это не значит, конечно, что Жан Кокто «полевел». С ним это не может случиться. Слишком законченной вырисовывается на протяжении вот уже целого полувека его позиция законодателя эстетической элиты, увенчавшаяся академическими регалиями».

Ничто не приукрашено. С. Юткевич сам избегает оптимистических преувеличений и предостерегает от них читателя. Но главный свой вывод, сделанный на основе многолетнего знакомства с Кокто и его творчеством, он формулирует безоговорочно и убежденно: «Это чрезвычайно одаренный художник, и с ним отнюдь не обстоит все так просто: сила его таланта часто вступает в противоречие с декларируемыми доктринами...»

К портрету Кокто, нарисованному в книге, я позволил себе обратиться несколько подробнее лишь потому, что в нем нашли наиболее



отчетливое выражение свойства книги, позволяющие автору додумывать и дописывать избранные им сюжеты как бы на глазах у читателя, в его присутствии, — с течением времени и по мере накопления житейского опыта. Движение времени, смена вкусов, искусство, показанное в своем развитии, неизбежное торжество прогрессивных сил, подчиняющих себе смятенные умы искателей, — таково главное содержание фрагментов, составляющих книгу и обнимающих собою долгий тридцатилетний период. На этом фоне проходят перед читателем живые, выразительные зарисовки мастеров французского искусства, с которыми жизнь более или менее близко сводила автора.

Необычность направлений поиска, пестрота внешних эффектов, шум молвы, преходящая мода не обманывают советского художника, не мешают ему добраться до сути явлений и отринуть при этом в своем анализе все то, что противоречит его собственным эстетическим принципам и прежде всего идейным

убеждениям. Искусно прибегая к оружию диалектики, С. Юткевич не чурается противоречивых явлений. Он умеет полемизировать и не боится споров. Ясно, но без упрощенной однолинейности удается ему объяснить весьма сложные явления художественной жизни современной Франции.

Немало страниц книги посвящено облику и произведениям Пабло Пикассо.

Немногословно и сочно Юткевич пишет фон, на котором происходили их последние встречи: маленький средневековый городок Валлорис во Французских Альпах, где Пикассо построил свою мастерскую и, увлекшись керамикой, создал небольшую «фабрику» для экспериментальной работы по обжигу изделий, составивших вскоре «всемирную славу этого городка».

Сочно написан эскизный портрет:

«Коренастый, приземистый, но быстрый и энергичный, с седой головой, но горящими, как черные угли, пронзительными глазами, в рабочем свитере, который носят во Франции докеры, металлисты или водители грузовиков, он только отскочил от печи и, весь пропахший дымом и крепким дешевым французским табаком, был в эту минуту похож на легендарного тролля, маленького подземного кузнеца из средневековых преданий».

Подробно рассказано о только что законченном тогда знаменитом диптихе Пикассо «Война и мир».

Еще несколько штрихов к портрету:

«Как человек—он весь непрерывное движение. Его неистовый темперамент, молниеносная реакция, подвижность, острота интеллекта, пронзительная зоркость глаз, неутомимая работоспособность — все это неразрывно сливается с огромным и своеобразным миром его полотен, рисунков, скульптур».

Заветная мечта Пикассо, высказанная им Юткевичу под сводами мастерской-часовни, переделанной из заброшенной мельницы:

«Я мечтаю, — сказал художник, — что, когда я окончу здесь, где находился раньше жернов, каменное изваяние голубки и раскрою двери своей часовни, сюда будут приходить люди с цветами. Пусть стекаются сюда не только для того, чтобы посмотреть мою живопись, но чтобы просто погулять, повеселиться, обменяться словами дружбы и любви, оценить и почувствовать еще раз простые радости жизни, радости, которые может дать человеку только мир. И если этому помогут краски моей картины, то я буду считать свою миссию выполненной».

Тотчас после изгнания из Франции гитлеровских оккупантов Пабло Пикассо организационно оформил свое вступление в Коммунистическую партию. В книге приведены слова, сказанные им при получении партийного билета:

— Наконец я нашел свою семью.

Юткевич напоминает также, что еще в 1922 году Владимир Маяковский сказал о Пикассо:

«Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи».

Но вот заходит нелегкий разговор о «непривычности» живописи Пикассо, о «разнообразии и даже полной противоречивости его манер» в различные периоды творчества. Юткевич сразу же подчеркивает: для того чтобы понять и оценить его творчество, надо знать все этапы его развития, социальный и общественный контекст, в котором эти произведения рождались. Он так говорит об одном из этих этапов:

«В период, предшествующий второй мировой войне, Пикассо рисовал не людей, а каких-то чудовищ, возникающих как видения современного Апокалипсиса.

Можно отвернуться от этих полотен с чувством брезгливости и отвращения, если не понять того, как болезненно переживал испанский художник, живущий во Франции, поражение своей республиканской родины, трагедию невмешательства и предчувствие ужасов будущих концлагерей».

Он подводит итог, охватывая суть работы художника более широко:

«Враги Пикассо часто упрекали его в бесчеловечности, ссылаясь на те его холсты, где он деформирует тело или лицо человека.

Нет большей клеветы на Пикассо — это один из самых человечных художников, и не

его вина, а его беда, что мир, который он изображает, иногда так уродлив и безжалостен».

И чуть дальше:

«Он, как никто, умеет слушать время.

Поэтому в те годы, когда его современники, такие живописцы, как Брак, Вламинк и Дерен, закрывают все форточки в ателье, чтобы не проник в них сквозняк истории, Пикассо идет навстречу бурям, и его крик отчаяния и гнева сливается с гулом времени, с движением масс, восстающих против несправедливости и порабощения».

Один за другим появляются на страницах книги режиссеры кино и театра Рене Клер и Абель Ганс, Луи Дакен и Роже Планшон, Жан-Луи Барро и Альбер Ламорис, замечательные актеры Мари Казарес и Жерар Филип, возродивший древнее искусство мимов Марсель Марсо, плеяда кинорежиссеров-документалистов: Анри Фабиани, Жорж Рукье и другие. И завершается обширная галерея портретами художников, названных автором в самом начале книги, — как бы подвигнувших его на избранный путь, а затем встреченных им, узнанных и оставшихся друзьями: кроме Пабло Пикассо, «похожий на Кола Брюньона» Анри Матисс, «крупный, медлительный нормандец» Фернан Леже, чьи картины «всегда солидно сколочены и прочны, как просмоленный бот».

Ясность позиций и темперамент полемиста подтверждаются и иллюстрируются в рассказах автора книги о его работе в качестве члена жюри нескольких каннских кинофестивалей.

Незыблемая вера в торжество трудящегося человека, который сумеет сделать свою жизнь в обществе краше, справедливее, а значит, счастливее, — такова исходная посылка, с какой он всякий раз вступает в полемику.

Эта вера звучит и в концовке книги. Автор рассказывает о дискуссии, которая заключала проводившуюся несколько лет назад в Париже Неделю советского кино. Вечер состоялся в маленьком кинематографе рабочего района Малахов. Режиссер Поль Павио рассказал о своем пребывании в Москве. Зал забросал и его и присутствовавшего там Юткевича «жадными расспросами о советском искусстве... Во всем этом, — говорит автор книги, — была для меня радость подтверждения того, что растет, мужает тот новый зритель, который решит в конечном счете судьбу своего искусства, своей страны. Только в его руках будущее, и оно станет таким, каким его выстроит талантливый и умный народ этой прекрасной страны — Франции».

Книга написана с любовью — испытанной временем, верной и потому неуступчиво взыскательной.

за рубежом

Время героев

Нгуен Дак,
заместитель директора Студии художественных фильмов Демократической Республики Вьетнам

Наша эпоха — эпоха перехода от капитализма к социализму в мировом масштабе; перехода, в котором решающим фактором, определяющим перспективные пути человечества, является историческая предопределенность победы социалистического лагеря.

Величайшие идеалы нашей эпохи — это свобода, демократия и социализм. Силы реакции и войны во главе с американским империализмом ведут отчаянную борьбу против сил прогресса и мира. Разумеется, социалистическое искусство вообще и социалистическая кинематография, в частности, должны быть идеологическим оружием в борьбе за победу революции, за идеалы нашей эпохи. Искусство кинематографии должно с абсолютной преданностью служить интересам рабочего класса, социалистического государства и своей эпохи, выполнять политические задачи, которые ставит революция.

«Нет ничего более драгоценного, чем свобода и независимость» — эти простые слова нашего вождя президента Хо Ши Мина звучат сегодня как священный призыв к чувствам и мыслям всего вьетнамского народа. Наш народ идет сейчас от одной славной победы к другой. И, как верно отметил первый секретарь ЦК партии трудящихся Вьетнама Ле Зуан, каждый шаг вьетнамской революции и вьетнамского народа вперед — это победы марксизма-ленинизма, этой всепобеждающей теории и новой истины нашей эпохи.

Весь наш народ, с севера до юга, глубоко взволнован той оценкой значения борьбы вьетнамского народа, которая была дана членом Политбюро ЦК КПСС, Председателем Президиума Верховного Совета СССР товарищем Н. В. Подгорным во время официального визита в ДРВ в октябре 1971 года: «Война во Вьетнаме, а точнее говоря, борьба народов Индокитая за свою свободу и независимость представляет собой сегодня один из узлов мировой политики. События, развертывающиеся здесь, в Юго-Восточной Азии, с предельной четкостью обнажают многие важнейшие тенденции современности, они тесно связаны со всеми животрепещущими проблемами нашего времени».

И действительно, весь наш народ уже двадцать шесть лет ведет непрерывную вооруженную борьбу против американского империализма. Это борьба за построение социализма, за защиту достижений социализма. И в ней вьетнамский народ защищает правоту и справедливость, добро и человечность, в то время как враг нашего народа представляет силы зла, несправедливости и бесчеловечности.

«Горящие паруса» (ДРВ)

Вьетнамский народ в Южном Вьетнаме стойко сражается, так же как усиленно строится социализм в Северном Вьетнаме: строится в условиях отсталой сельскохозяйственной страны, в условиях войны, минуя этап капиталистического развития. Наш народ ведет трудную борьбу, противопоставляя коварству и подлости врага передовые производственные отношения и обобществленные производительные силы, опираясь в этой борьбе на свое мужество и самоотверженность. И в этой борьбе с врагом народ одерживает победы: эскалация войны против Севера провалилась.

Наш народ называет дни, которые он сейчас переживает, «временем героев». И действительно, когда испытанию подвергаются человеческие сердца и силы, необычайного подъема достигают революционный героизм, самопожертвование и любовь, патриотизм и гуманизм.

Вьетнамский народ дает миру необыкновенных людей. Это молодой сайгонский рабочий Нгуен Ван Чой, погибший от рук врагов, но ввергший в трепет пентагонского «ястреба» Макнамару.

Это мать шестерых детей Нгуен Тхи Ут, взявшая в руки оружие, чтобы защитить свободное будущее своих детей и погибшая в бою.

Это юная Ле Тхи Хонг Гам, в шестнадцать лет столкнувшаяся с кровью и смертью, а в девятнадцать лет отдавшая свою жизнь во имя спасения товарищей.

Это разведчики Фам Ван Хай и Чан Зыонг, чьи имена наводят ужас на всех поработителей и предателей родины — от американского посла в Сайгоне и до солдата марионеточных войск. Это они участвовали в налете на посольство США и казарму американских офицеров в Сайгоне, они сжигали бензохранилища, подрывали склады боеприпасов, устраивали взрывы на аэродромах. И эти бесстрашные суровые бойцы в то же время — любящие сыновья, заботливые мужья и отцы. Таких примеров можно привести множество.

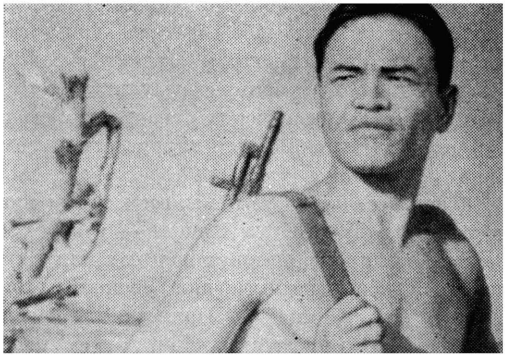
Героями становятся даже дети. Один тринадцатилетний паренек имеет на счету уже более ста тридцати убитых врагов. А разве не героини женщины Южного Вьетнама? Жены, уже около двадцати лет живущие в разлуке с мужьями, матери, забывающие облик своих сыновей...

А на Севере, на огненной земле Винь-Линя, к северу от демаркационной линии, где в среднем на каждого человека приходится по 7 тонн бомб и снарядов, просто жить и трудиться это и то уже героизм.

И люди здесь не просто живут, но и трудятся, выходят в поле, сажают рис и собирают урожай. Они выходят в море, ловят рыбу и перевозят продовольствие и боеприпасы на острова. И стараются повысить урожай, дать стране больше рыбы. Они вырыли себе жилища под землей и украшают их, они свято хранят лучшие человеческие чувства. Борьба против врага становится здесь семейной традицией. Здесь каждый носит траур и оплакивает погибших, и все же эти люди достаточно гуманны, чтобы вытащить из воды и предать земле труп американского летчика, убийцы их близких.

Долг перед Родиной занимает главное место в жизни вьетнамца. И в районах, подвергшихся невиданному за столетие наводнению, из деревень, залитых водой, с полей, исчезнувших под слоем воды, через бешено мчащиеся потоки молодежь точно в срок отправлялась на пункты призыва в армию. Рабочие ремонтных бригад, бойцы частей зенитной артиллерии, защищавшие знаменитый мост Хамронг, рабочие электростанций и крестьяне близлежащих деревень получили звание героических коллективов. Это их усилиями остался в строю мост, это они сбивали асов ВВС США. Все люди Вьетнама отдают свои силы защите Родины.

Стремясь занять свое место в боевом строю, работники вьетнамского кино окунаются в гущу жизни, изучают прекрасную и суровую действительность, направляя объектив своей камеры на самые типические ее черты. Киноработников во Вьетнаме можно увидеть там, где самая напряженная обстановка, где торжествует упорный труд или кипит ожесточенный бой. Немало наших товарищей сражалось плечом к плечу со своими героями и погибло,



«Стальная стена Винь-Линь» (ДРВ)

«Охотники в горах Дак-Шао» (Республика Южный Вьетнам)

не закончив своих произведений, не воплотив замыслов. В таких условиях создавались наши фильмы, в них мы стремились уловить ритм жизни, отобразить дыхание сегодняшнего дня. Они уже известны вам. Это «На берегах одной реки», «У реки Бен Хай», «Мы вынуждены взяться за оружие», «Ты Хау», «Птица-Белоглазка», «Партизаны Ку Ти», «Путь на передовую», «Семнадцатая параллель днем и ночью», «Дети-художники», «Флаг-ориентир», «Дорога к отчему дому», «Победа в Тэйине», «Нгуен Ван Чой вечно жив», «Море зовет», «Флаг на границе», «Молодые бойцы», «Порыв ветра», «Охотники в горах Дак-Шао», «Деревня пробуждается», «Джунгли О-Тхама», «Те, кто прокладывал путь», «Учительница Хань», «37 девушек из Нгы Тюи», «Героический Кон Ко», «Стальная стена Винь-Линь», «Вода пришла в Бак Хынг-Хай», «Лицом к лицу с ураганом», «Молодые коммунисты», «Дом председателя», «После тайфуна», «Сердце земли», «Вокзал», «Крутизна», «В аду Кон Пьен», «Песня в окопах», «Один день Ханоя», «Фронт на дорогах».

И все же мы, вьетнамские кинематографисты, считаем, что пока нашей кинематографии не удалось со всей яркостью и убедительностью показать на экране образ нашего современника. А это означает, что мы не можем говорить, что целиком выполнили свой долг по пропаганде и воспитанию социалистической и коммунистической идеологии и морали и, конечно, не можем сказать, что целиком выполнили свой долг перед эпохой и историей. Мы считаем необходимым также отобразить на экране образы тех, кто проложил нам путь: первых вьетнамских коммунистов, всю свою жизнь отдавших служению народу и партии, революции и освобождению нации, в частности образ нашего любимого вождя Хо Ши Мина. Создать фильм о Дяде Хо, о руководителях партии и народа — это заветная мечта каждого вьетнамского кинематографиста.

В противоборстве с агрессорами и предателями, в условиях, когда на Юге нашей страны американские «специалисты по психологической войне» и аппарат американской разведки в течение ряда лет насаждают реакционную, упадочническую «культуру» и идеологию, отравляют сознание молодого поколения, социалистическая кинематография видит свой долг в борьбе за души людей, в разоблачении агрессии и предательства, коррупции и лжи, в воспевании социалистических идеалов добра и красоты, демократии и мира.

Мы глубоко благодарны тем коллегам—кинематографистам из СССР и других стран, которые приезжали к нам по велению сердца, делили с нами трудности борьбы и славу по-

бед, под огнем врага, рискуя жизнью, создавали свои фильмы. С глубоким волнением смотрит наш народ фильмы «Его звали Хо Ши Мин» Е. Вермишевой и И. Ицкова, «Меконг в огне», «Репортаж из Северного Вьетнама», «Необъявленная война», «Трагедия и подвиг народа», сделанные советскими документалистами О. Арцеуловым, В. Комаровым и И. Галиным; «Пилоты в пижамах» — товарищей из ГДР В. Хайновского и Г. Шоймана, «79 весен» и «Третий день и тринадцатый день» наших кубинских коллег, а также многие ленты других зарубежных кинематографистов.

Вьетнамская кинематография еще очень молода. Перед нами стоит много нерешенных проблем. Нам еще надо сделать очень многое. Но мы верим, что справимся с нашими задачами и выполним свой долг, — ведь будущее принадлежит молодым, ведь у молодых — горячие сердца и крепкие руки. Мы идем по пути, указанному Лениным и Хо Ши Мином, мы воспринимаем опыт братской кинематографии Страны Советов и других социалистических стран, опираемся на поддержку самых передовых сил мира. Поэтому мы с уверенностью смотрим в лицо завтрашнему дню.

Ханой

Многоликий экран Индии

Заметки об индийском кино

Р. Соболев

Давние традиции дружбы и разностороннего сотрудничества связывают советский и индийский народы. На своем непростом пути, решая задачу огромной трудности по ликвидации остатков многовекового колониализма и построения современной промышленности как базы материального и социального прогресса, Индия встречает глубокое понимание и бескорыстную поддержку Советского Союза. Ярким символом и зримым результатом плодотворности экономических связей двух стран является гигантский металлургический комбинат в Бхилаи.

Общеизвестны и узы межгосударственной дружбы между СССР и Индией — узы, основанные на миролюбии двух наших стран, узы, ещё раз испытанные в дни военного конфликта на границах с Пакистаном. Новое независимое государство Бангладеш родилось, как известно, при активнейшей поддержке прогрессивных сил индийского народа, правительства Индии, оценивших справедливые устремления народа восточной Бенгалии, восставшего против кровавого режима Яхья-хана. Рождение республики Бангладеш означало полный провал провокационных расчетов американских империалистов и пекинских националистов и ознаменовало новый триумф последовательно интернационалистской политики Советского Союза, неизменного и верного друга всех народов, борющихся за национальную независимость.

«Хинди, руси — бхай, бхай!» — эти слова, звучащие как формула непоколебимой дружбы, впервые раздались еще в 50-х годах и сегодня исполнены нового смысла и большой силы.

Понятно поэтому, что древняя и глубокая культура Индии всегда привлекала внимание народов нашей страны. Неизменным уважением и симпатиями пользуется обширное наследие таких писателей и философов, как Рабиндранат Тагор, Махатма Ганди, Прем Чанд, Джавахарлал Неру, и многих других. Частые гости советских сцен — солисты и коллективы из Индии.

Пристальный и стойкий интерес проявляют советские зрители и к индийскому кинематографу, специфика которого давно уже понята и оценена в нашей стране. Кино Индии представляет собой феноменальное явление в современной мировой культуре, но оно еще не получило пока достаточного освещения. В западном киноведении упорно игнорируется тот

Пардип и Джаймала в фильме «Харишандер Тарамати»

факт, что в числе развивающихся стран, перед которыми помимо других стоит и важная задача культурной революции, Индия все ближе подходит к тому, чтобы сделать кино важнейшим средством воспитания масс. Для нас же, советских киноведов, именно этот факт является главным, определяющим наш интерес к многоликому экрану Индии.

Настоящие заметки не претендуют, разумеется, на достаточно глубокое исследование проблем индийского кино, это именно з а м е т к и, результат личного знакомства автора с некоторыми характерными чертами кинематографического процесса и отдельными фильмами, показавшимися ему типичными для студий Бомбея, Калькутты и других городов.

Кинопроизводство и прокат

В течение многих лет индийская кинематография по количеству фильмов занимает второе после Японии место в мире. Можно даже полагать, что при наблюдающемся снижении кинопроизводства в Японии Индия в самом ближайшем будущем выйдет на первое место и будет снимать фильмов больше, чем кто-либо еще, больше США и Италии вместе взятых.

В 1970 году в Индии было создано 396 фильмов, причем значительная их часть имеет по 5—7 тысяч метров. Цифры впечатляющие. Что бы ни стояло за ними, все равно «индийский феномен» требует пристального внимания и изучения. Это тем более необходимо, что индийское кино — это не только цветные, сентиментальные, танцевально-музыкальные драмы. Впрочем, об этом речь ниже, а пока еще несколько цифр.

Основные центры индийского кинопроизводства широко известны: это Бомбей (семь

студий) и связанная с ним Пуна (три студии), Мадрас (шесть студий) и Калькутта (три студии).

Сейчас строятся новые киностудии в Дели, Бангалоре и в других городах. Помимо того почти во всех провинциях существует нерегулярное производство фильмов на местных языках — каннада, ассами, телугу, орийа, тамили и т. д. Короткометражные и документальные ленты почти монопольно создаются государственной организацией «Филм дивижн», основавшейся в Бомбее, но строящей сейчас павильон и в Дели.

Особенностью индийского кино является то обстоятельство, что оно целиком, в сущности, нацелено на внутренний рынок, который при 500-миллионном населении остается беспредельным. Хотя, по свидетельству прессы, Индия в настоящее время экспортирует свои фильмы в 90 стран мира, продюсеры единодушно утверждают, что валютные поступления — это приз, выигрыш, на который надеются, но не рассчитывают. Впрочем, названная цифра требует анализа: в нее входят и страны, приобретшие случайно один-два индийских фильма, например тот или иной фильм Сатьяджита Рэя. Основными рынками сбыта индийских фильмов по-прежнему остаются Цейлон, страны Восточной Африки, Иран, Турция, Бирма, Индонезия, Малайзия и некоторые другие страны.

В самой Индии насчитывается — по разным источникам — 6,8 тысячи кинотеатров, вместе с передвижками, которые ежедневно посещают 4,3 миллиона человек. Если учесть, что цены на билеты колеблются — в зависимости от комфортабельности зала и программы — от 8 до 70 центов, а средняя стоимость индийского фильма равняется 2 и даже 2,5 миллиона рупий (или 300 000 долларов), то элементарный подсчет показывает, что производство даже 300 фильмов в год окупиться не может. По данным журнала «Скрин», доход от проката достиг суммы 1,5 миллиарда рупий, из которых около трети ушло государству в виде налогов на развлечения. Снова производим несложный подсчет и обнаруживаем, что на эти деньги, даже если бы они целиком шли продюсерам, снять около 400 фильмов невозможно.

По этому поводу можно опять сказать — «феномен». Резоннее, однако, будет говорить о спекулятивной горячке, подвигающей уже не независимых, а просто «диких продюсеров» вкладывать деньги в фильмы в расчете на удачу, на большой барыш в случае успеха. (Кинопромышленность в Индии все еще входит в частный сектор.)

Сделаем, однако, оговорку: хотя приведенные цифры повторялись не раз и разными авторами, относиться к ним с полным доверием нельзя. Особенное недоверие вызывают цифры, которые объявляют продюсеры в качестве своих затрат,— здесь часто ради рекламы делаются фантастические преувеличения.

Среди импортеров в Индии, как и в большинстве развивающихся стран, долгое время безраздельно главенствовали фирмы США. Даже фильмы Англии, не говоря уже о Франции и Италии, попадали на индийские экраны от случая к случаю. Американский кинобизнес действовал в Индии весьма активно, используя различные формы — аренду кинотеатров на длительные сроки, прокат картин на процентах, «кольцевые» маршруты доверенных администраторов с фильмами и т. д. То обстоятельство, что английский язык — второй официальный язык Индии и им владеет весь средний класс, облегчает проникновение американской продукции на индийский кинорынок.

В последнее время, впрочем, правительство Индии предприняло ряд мер, чтобы остановить поток голливудских лент, разлагающих молодежь. И эти меры встречают понимание и горячую поддержку со стороны передовых общественных кругов.

На эту поддержку прогрессивной общественности опираются и те кинематографисты, которые в противовес продукции, выпускаемой центральными студиями Бомбея и Мадраса, где преобладают коммерческие тенденции, стремятся идти путем творческих поисков, заслуживающих особенно пристального внимания.

«Новая волна»

Поток американизированной конформистской продукции, извергающейся со студий Бомбея и Мадраса, не мог не вызвать протест, не породить фильмы, резко противостоящие буржуазным по духу киносказкам. Работы молодых независимых продюсеров и режиссеров, отвергших бомбейские каноны, определяют европейским термином «новая волна». Однако этот термин способен ввести в заблуждение, поскольку со словами «новая волна» обычно связываются имена таких режиссеров Запада, как Годар, и такое направление в искусстве кино, которое примечательно главным образом поисками в области формы и достаточно далеко отстоит от проблем реализма и демократических целей подлинно художественного кино. В Индии «новая волна», напротив, возникла как форма борьбы за реализм в искусстве, за отражение на экране реальной жизни народа. Хотя многие фильмы молодых кинематографистов пока не отличаются высоким профессионализмом, именно они воссоздают близкий к действительности образ сегодняшней Индии.

Наиболее высокую оценку критики, в том числе критики зарубежной, в 1970 году получил фильм Басу Чатарджи «Чистое небо», созданный при содействии Киноинститута в Пуне и считавшийся к моменту, когда писались эти строки, вершиной «новой волны». Фильм имел мизерный бюджет, в нем играли непрофессиональные актеры.

...Юноша, успевший получить новые взгляды в колледже, подчиняется воле отца, чиновника на пенсии, и женится на девушке, которую ему заочно подобрала его патриархальная семья. Молодые люди, впервые увидевшие друг друга на свадьбе, привыкают к своему новому положению крайне мучительно. Каждый из них по-своему несчастлив: Самар потому, что успел усвоить новые взгляды на любовь и семью, хотя и не научился их отстаивать, а Проба — от его холодности и враждебности новой семьи, видящей в ее интеллигентности нечто чуждое себе; она даже готова бросить все и уйти из постылого ей дома. Но однажды они, Самар и Проба, объяснились, поняли, как каждый из них одинок и несчастлив, и этот разговор неожиданно сблизил их, возможно, открыл первую страницу их настоящей любви...

Таков несложный сюжет «Чистого неба», фильма редкой доброты и строгого реализма. Фильм почти не организован драматургически, это как бы «поток жизни», но поток, воспроизведенный людьми честными и заинтересованными в том, чтобы изменить эту жизнь к лучшему. С документальной точностью показаны обшарпанные улицы Агры, города, в котором сказочное великолепие дворца Великого Могола контрастно оттеняет нищету его жителей; небогатый быт представителей среднего класса — семьи Самара; обычаи людей, их повседневные заботы и хлопоты. Чатарджи искусно рассказывает о чувствах и муках Самара, свободно используя для этого ретроспекцию, негативное изображение, ручную камеру и прочие приемы, введенные в кино французской «новой волной».

Радует, что вслед за «Чистым небом» появились и другие фильмы такого рода. Если не сужать понятие «новая волна» до первых произведений молодых режиссеров, а принимать его, как мы выше сказали, за реалистическое направление в индийском кино вообще, то сюда войдет не так уж мало картин и прежде всего картин на языке марати (или маратхи), снимаемых обычно в Пуне.

Фильмы на марати (народность эта насчитывает более 20 миллионов человек) привлекают как реализмом своей формы, так и жизненностью содержания, своеобразием тематики. Они обычно снимаются на черно-белой пленке и сравнительно недороги. В них часто принимают участие театральные актеры, игра которых выгодно отличается от позирующих «звезд». Народный театр марати — так называемый театр тамашша — реалистичен по самой своей сути. От его актеров требуется умение создавать убедительные образы, владеть сценическим словом и т. д.— все это перенесенное на экран производит впечатление искусства, не встречающегося в студиях, работающих в Бомбее и Мадрасе. Наконец, эти

фильмы зачастую снимаются на подлинных городских улочках и в домах, где живет беднота. Таким образом, отличие фильмов на марати от произведений «новой волны» типа «Чистое небо» может быть только условным — если угодно, отличием здесь будет профессиональная зрелость фильмов на марати, создаваемых умелыми режиссерами и на солидной технической базе. Кстати, это представляется загадкой: как в Пуне, составляющей единый кинокомплекс с Бомбеем, одновременно могут создаваться боевики вроде «Востока и Запада» (об этой картине мы расскажем ниже) и глубоко правдивые и национальные картины, как, например, «Зять из Бомбея», на которой будет резонно кратко остановиться.

Режиссер Раджа Тхакур был удивлен, когда его «Зятя из Бомбея» сравнили с неореалистическими комедиями поры расцвета итальянского демократического кино. Сравнение, однако, помогает понять, что представляют собой «Зять из Бомбея» и многие другие фильмы на марати, хотя удивление Тхакура справедливо — никакого влияния неореализма мы в картине «Зять из Бомбея» не найдем. Что же касается сходства этой картины с неореалистическими комедиями, то, видимо, оно объясняется тем, что сходные обстоятельства порождают и сходные формы искусства.

По жанру фильм Тхакура — бытовая комедия, с конфликтом нехитрым, но для Бомбея весьма жизненным. Представьте, что в квартиру, состоящую из одной комнаты и кухоньки, где уже живут мать с отцом и старший брат с женой, младший сын привозит из деревни молодую жену. Каждый из живущих здесь имеет массу друзей, запросто приходящих сыграть в карты, спеть хором песню, посудачить, наконец, распить бутылочку, несмотря на «сухой закон», введенный в штате. Тесно, конечно, невероятно, но никто этим не смущается — такова жизнь простых людей, другим приходится хуже — семьями живут на тротуарах. Но жена младшего сына, привыкшая к деревенскому раздолью и не понимающая душевной красоты этих людей, может быть, только потому и выстаивающих, что они постоянно поддерживают друг друга, чуть не разрушает этот мир, живущий трудно, но полный оптимизма и доброты...

Позиция автора гуманистична, юмор местами полон грусти. Деревенская девушка под конец поймет законы этой семьи и ее многочисленных друзей и войдет в нее как равная. Но это не хэппи-энд — улыбки улыбками, но ведь комната одна, а жить в ней — трем семьям, и впереди — ни гроша надежды.

Ту же проблему «крыши» осветит, но уже в жанре мелодрамы режиссер Ранджер Беди в фильме «Стук в дверь». Здесь показаны муки молодоженов, вынужденных жить в квартире умершей проститутки, имевшей множество клиентов, которые никак не могут понять, почему молодая женщина, вселившаяся в издавна облюбованную ими квартиру, отказывается отвечать на стук в ее дверь.

Успехи «новой волны» очевидны. Однако наибольшие достижения в области критического реализма связаны в индийском кино не с нею, а с кинематографом Бенгалии, точнее — Калькутты.

Калькуттская школа

Можно смело утверждать, что в Калькутте родилась интересная художественная школа, родоначальником которой, очевидно, является талантливейший Сатьяджит Рэй. То, что мы говорили, сравнивая маратские фильмы с неореализмом, можно еще с большим основанием повторить в связи с калькуттской школой.

Если неореализм был порожден революционной ситуацией в послевоенной Италии, то обстановка, сложившаяся в Бенгалии, где общеиндийские социальные противоречия приобрели особенную остроту, привела к появлению школы, характеризующейся ярким реализмом формы, интересом к жгучим современным проблемам, глубоким демократизмом сюжетов. Безработица, проблемы молодежи, критика «среднего класса», представляющего собой в Индии оплот консерватизма, сочувствие к беднякам, интерес к политическим во-

просам, здравый народный смысл в подходе к жизненным конфликтам — вот далеко неполный перечень признаков калькуттской школы.

Конечно, далеко не все мастера Калькутты четко разбираются в сложной ситуации, которая сложилась в Бенгалии на рубеже 60—70-х годов и усугубилась действиями разного рода экстремистских групп, а затем драматическими событиями в бывшем Восточном Пакистане. Подчас в фильмах калькуттских мастеров можно наблюдать изрядную путаницу, спорные оценки фактов, вразброд выхваченных из современной жизни, метания авторов то «вправо», то «влево». Но важно видеть демократическую направленность школы, особенно в ее лучших образцах, искреннее стремление ее мастеров к объективному анализу действительности. 26 фильмов, созданных в Бенгалии в 1970 году, очень разнятся по жанрам, по манере исполнения, но почти всем им свойственна такая общая черта, как интерес к реальным жизненным социальным проблемам.

И если Тапан Синх в фильме «Наши», показывающем вражду банд подростков в Калькутте и сатирически обрисовывающем жизнь средних слоев и махинации политиканов, источники этой кровавой вражды еще ищет не в социальных условиях существования молодежи, а во врожденной порочности одного из предводителей банд и равнодушии взрослых к интересам молодежи, то сводить суть фильма к этой концепции было бы все же неверно. Потому что, правдиво показывая быт окраинных улиц большого города, режиссер в то же время подводит зрителя к другим выводам, нежели те, которые, видимо, намеревался сделать сам. Молодым людям, живущим в атмосфере нищеты и бесперспективности, обманываемым и подкупаемым политиканами, развращаемым взрослыми, не остается ничего другого, как начать войну против этих зол, первым этапом которой, правда, все же становится война между собой,— вот первый, элементарный вывод, который делаешь, посмотрев фильм «Наши».

К этой же проблеме молодежи, теряющей жизненные ориентиры, Сатьяджит Рэй подошел уже без всякой предвзятости и создал документ поразительной остроты и яркости. Фильм называется «Противник», и хотя его содержанием стала жизнь, лишенная каких-нибудь событий и происшествий, в этом названии звучат угроза и предостережение. Чтобы понять некоторые аспекты этого яростно критического фильма, нужно вспомнить, что политическую жизнь Индии определяет противоборство различных сил и что наряду с партиями, прилагающими все старания для того, чтобы обеспечить народу

Танцовщица Хелен в фильме «Поезд»

социальный прогресс, там активно действуют и реакционные группировки, стремящиеся остановить или хотя бы притормозить поступательное движение страны.

...Юноша по имени Сидарт вынужден после смерти отца уйти из медицинского института и искать работу. Всюду, куда он обращается, он видит толпы таких же, как он сам, молодых людей — неглупых, здоровых, но доведенных до отчаяния безработицей и нищетой. Каждая беседа с владельцами предприятий, набирающими новых служащих, представляет собой род допроса. В одном месте Сидарта спрашивают, какую современную проблему человечества он считает главной. Сидарт задумывается, тогда ему мягко подсказывают: «Прилунение человека...» Сидарт возражает: «Нет, первый выход в космос сделал высадку человека на Луне лишь вопросом времени, и когда это случилось, то никто этому не удивился. Если что по-настоящему удивило мир, то это поражение могущественной Америки, нанесенное ей маленьким и бедным вьетнамским народом...» Не дослушав, ему кричат: «Вы — коммунист!»

Но Сидарт далек от коммунистического движения, далек вообще от какого-либо активного участия в общественной жизни. Он — обыкновенный юноша, сохраняющий еще идеалистические представления о жизни и ужасающийся бездне горя и грязи, открывающейся перед ним в процессе тщетных поисков работы. Сидарту одинаково чужды хитрая изворотливость сестры, работающей секретаршей у крупного чиновника и поставившей своей целью женить на себе патрона, несмотря на мольбы его жены и страдания детей, и ярость младшего брата, примкнувшего к экстремистам и вооружившегося самодельными бомбами, хотя он и знает, что его самого ждет только гибель. У Сидарта классический идеал интеллигентного юноши: трудиться, приносить пользу народу, иметь любящую жену... Но не забудем, что именно его, а не воинственного младшего брата Сатьяджит Рэй называет «противником». Однажды при приеме на работу Сидарт вдруг взбунтуется, оскорбленный тем унижением, которому подвергают хозяева молодежь. А потом в доме девушки, дочери благополучного чиновника, которую он полюбил, скромный Сидарт вдруг мысленно представит, как возьмет автомат и начнет стрелять в холеную рожу, в сытое тело, в толстое брюхо отца своей возлюбленной.

«Противник» и «Забриски Пойнт» снимались одновременно. Рэй и Антониони не обменивались, конечно, мыслями, да и трудно представить более разных мастеров. Но не знаменательно ли, что оба они снимают один и тот же по своему существу кадр: героиня Антониони, девчонка, лишь однажды постигшая долю страшной правды о мире, в котором она живет, мысленно взрывает виллу хозяина, американское материальное довольство, под конец весь мир; а герой Рэя — тоже мысленно — берется за оружие и бредит гильотиной, которая часто является ему во сне.

По мнению некоторых индийских кинематографистов, Рэй сгустил краски, создал картину неоправданно мрачную, лишенную будто бы той оптимистической веры в будущее, с какой Индия преодолевает тяжкие последствия колониального периода. Конечно, по сравнению с бомбейскими киносказками фильм «Противник» по меньшей мере «неприятный», ибо он не только указывает на болевые точки в жизни нации, но и называет источники болезни — эгоизм власть имущего класса, равнодушие чиновников. Возможно, потому-то фильм Рэя и вызвал возражения, что критика его конкретна и открыто социальна. Но в любом случае позиция Рэя — это позиция гражданина, встревоженного тем, что он видит вокруг себя, и преисполненного боли за простых людей. Здесь нет и намека на любование темными сторонами жизни, весь фильм — как сигнал тревоги, как требование внимания к тем, кто внизу.

Рэй начинал как социальный художник, создав себе мировое имя трилогией «Патер панчали», «Апаражито» и «Мир Апу», но позже он ушел в мир классической литературы, преимущественно книг Р. Тагора. В этот период его картины, сплошь экранизации, отличались изысканностью, режиссерской «калли-

графией». «Противник» — это своего рода возрождение Рэя таким, каким его узнал и полюбил мир.

Фильм Рэя восхищает необычностью конструкции, в которой сюжетная линия Сидарта, конечно, главная, но часто не самая интересная, ибо важнейшую информацию зритель получает из эпизодов как бы случайных, для развития главной линии словно бы и необязательных. Но к «Противнику» ничего нельзя «ни прибавить, ни убавить», и трудно найти в индийском кино другой фильм, в котором каждый кадр был бы столь же обязателен, в котором каждая деталь играла бы такую же необходимую роль, как в «Противнике».

Как бы между прочим Рэй сопоставляет нищету трущоб, в которых живет трудящийся люд, и кричащую, кривляющуюся нищету хиппи. Сопоставляет, не поясняя. Но вся противоестественность американских «бунтарей», выходцев в основном, как мы знаем, из состоятельных семей, объедающих голодающую страну, очевидна.

Серия кратких и резких жизненных зарисовок связана с посещениями Сидартом своих друзей-студентов. Он идет к ним, очевидно, за нравственной поддержкой после изнуряющих столкновений с миром расчета и конформизма. Но этим бедным парням, ведущим повседневную борьбу за существование и уже начинающим примиряться с жестокими законами жизни, нечего сказать нового другу-идеалисту. Одного из этих студентов Сидарт застает за очищением кружки-копилки «Красного Креста»; деловито вытряхивая медяки, брошенные прохожими «на бедных», парень поясняет, что беднякам медяками не поможешь, а для него в них спасение. Другой показывает «Плейбой», где-то украденный,— можно заработать на еду, продав журнал.

Любопытно, что почти каждый разговор героя с его друзьями-студентами кончается едой: это точно характеризует уровень жизненных интересов ребят, постоянно, видно, недоедающих. Да, им нечего предложить растерянному Сидарту, кроме половины куска хлеба, что каждый и делает охотно. Но если говорить об оптимизме, то именно в этих сценах, показывающих наивную стихийную солидарность, его и нужно искать. Оптимистично уже то, что, ведя повседневную борьбу за жизнь, ребята не теряют доброты, не становятся глухими к беде ближнего.

Одному из друзей Сидарт рассказывает, что видит сны из детства, когда их семья была дружной, а жизнь полной солнца и надежд. В те дни он слышал песню птицы, какой, он не знает, но голос ее помнит и сейчас. Он ищет с другом «птицу детства» на рынке, но там птицы молча сидят в клетках. И тогда друг, усмехаясь, заявляет, что он знает, какую «птичку» нужно Сидарту, и ведет его в большой перенаселенный дом. Здесь в одной из комнат-клетушек их встречает молодая женщина в форме полицейского. Получив деньги, она сразу же начинает раздеваться. Друг поясняет Сидарту: «На жалованье полицейского не проживешь...»

Фильм кончается тем, что Сидарт находит работу в деревенской аптеке и уезжает из Калькутты. Неизвестно, последует ли за ним девушка, которую он полюбил, сохранит ли он сам ту нравственную чистоту, которая отличала его, и явится ли эта работа нужной людям, как он рассчитывает. Ничего не известно. Но в деревне он наконец слышит песню «птицы детства»...

Предыдущий фильм Рэя также был событием в культурной жизни Индии. Пресса отметила, что «в этой, казалось бы, простой милой сказке для детей ясно чувствуется политический и сатирический подтекст» и что «дети могут наслаждаться сюжетом сказки, а взрослые найдут в ней немало пищи для размышлений». Так оно и есть: «Приключения Гопи и Багха»— сказка для всех, для детей и для взрослых, для развлечения и для размышления»*.

...Гопи и его друг Багх — бесталанные, безголосые деревенские музыканты, которых король-призрак наделяет чудесными музыкальными способностями, а также даром творить чудеса — например, получать пищу

* Об этой картине С. Рэя интересно писал в своей статье «Кино Индии: проблемы и перспективы» Г. Марьямов («ИК», 1971, № 5).

«Приключения Гопи и Багха»

с неба, перелетать по желанию с места на место и т. п. Попав в государство Халла, Гопи и Багх выигрывают музыкальное соревнование и очаровывают магараджу. Затем, узнав, что на Халла идет войной соседнее государство Схунди, друзья, претерпев ряд приключений, предотвращают войну, мирят магараджей и получают в жены их дочерей...

Антивоенная направленность «Приключений Гопи и Багха» не вызывает сомнений.

Фильм интересен и по насыщенности его символикой и по техническому исполнению. Каждый образ помимо прямой сюжетной роли служит для выражения или олицетворения какой-нибудь общей, иногда абстрактной мысли. Так, четыре духа олицетворяют английских владык, индийских магараджей, буржуазию и, в противовес им, крестьян. Сами Гопи и Багх олицетворяют две разные человеческие натуры: Гопи — дурачок-оптимист, Багх же — себе на уме, плутоват и эгоистичен, хотя тоже куда как недалек. Что же касается технических приемов, использованных режиссером, то перед нами настоящая «энциклопедия» того, что можно получить с помощью движущейся камеры, разных объективов, зеркал, макетов, дорисовки и т. п. Производит впечатление и показ ключевых сцен то в негативе, то в цвете, притом что фильм черно-белый.

Можно было бы долго рассказывать о калькуттских фильмах, многие из которых, равно интересные и по форме и по содержанию, дают верную социально-художественную характеристику индийской действительности, достигающую документальной убедительности. Именно в Калькутте создан один из первых фильмов о положении и борьбе проле-

тариата Индии — «Сагина Махато» опытного режиссера Тапана Синха, фильм спорный, но дающий романтизированный образ вожака рабочих. Сагина в исполнении Дилипа Кумара предстал человеком волевым, обаятельным, способным вести за собой массы. Он еще неясно представляет цели и средства борьбы, склонен к анархическому бунту, но в нем отчетливо просматриваются черты растущего, накапливающего опыт классовой борьбы пролетариата. Там же, в Бенгалии, снят и один из самых тонких и злых фильмов, касающихся такой социальной язвы, как взяточничество,— «Бухван Шом» режиссера Мринала Сена.

Совершенно очевидно, что калькуттская школа в настоящее время — наиболее жизнеспособная и корнями уходящая в народную почву школа индийского кино. Больше того, можно сказать, нисколько не преувеличивая, что сегодня среди кинематографий капиталистических и развивающихся стран этой школе по праву принадлежит одно из первых мест.

Напомним и о том, что реалистические течения в индийском кино имеют долгую и прочную традицию. Даже не углубляясь в историю и не говоря о былом «индийском реализме», связанном с именем Шантарама, вспомним творчество безвременно умершего Бимала Роя, его замечательные картины «Два бигха земли», «Неприкасаемая» и «Заключенный», поразившие в 50-х и начале 60-х годов зрителей всего мира своей жизненной достоверностью и художественным совершенством. Можно вспомнить и деятельность писателя и режиссера Х. А. Аббаса, еще в 1963 году выступившего с фильмом «Мечты и город», рассказавшем о жилищной проблеме в Бомбее в строго реалистической манере. Фильм Аббаса получил «за правдивое отражение действительности» высшую кинематографическую премию — Золотую медаль президента Индии.

Психологический фактор

Однако, как уже отмечалось, политический, социальный конфликт в Индии определяется жестокой борьбой сил прогресса и реакции, непрестанными попытками реакции сорвать мероприятия правительства Индиры Ганди, направленные на экономические и социальные преобразования, на преодоление тяжелых последствий многолетнего колониального гнета. Отсюда и та противоречивость, разнородность тенденций, идейных и художественных, какая характерна для понимания многоликого экрана Индии.

Обычно, когда на Западе говорят об индийском кино, имеют в виду фильмы, выпускаемые студиями Бомбея и Мадраса. Причем художественные качества многих из этих фильмов кинематографисты других стран оценивают невысоко.

И чаще всего такая оценка справедлива.

Несправедливо другое: то, что с подобными фильмами, о которых сейчас пойдет речь, идентифицируется самое понятие «индийское кино», тогда как — в этом мы уже могли убедиться — индийское кино многообразно и наряду с развлекательной, коммерческой по своему существу продукцией располагает фильмами весьма высокого художественного уровня, о которых, тем не менее, в других странах как раз почти ничего и не знают.

Но факт есть факт: так называемая экспортная продукция — это мелодраматичные, слезливые и одновременно жестокие фильмы, нашпигованные музыкальными номерами, сценами драк и кровопролитий. Главное же, они удручающе однообразны: просмотрев два-три фильма, можно без труда угадывать с первых же кадров содержание и конечную мораль всех других подобных же картин.

Особенно удивляет то обстоятельство, что форма и композиция таких фильмов не меняются десятилетиями: все те же нежизненные сюжеты, все то же обилие вставных музыкально-танцевальных номеров, примитивизм средств выражения, игра на чувствительности зрителя и тот же обязательный хэппи-энд, что и 15—17 лет назад.

Казалось бы, такие фильмы должны давным-давно всем надоесть. Но... не все так просто здесь, как кажется со стороны. Помимо убедительных цифр проката, свидетельствующих, несмотря на сделанные выше оговорки, о ежегодном росте доходов, есть и другие по-

казатели того, что эти фильмы пользуются успехом не только у массового зрителя, но и у интеллигенции, у людей высокообразованных, способных оценить глубину Тагора или Прем Чанда.

Очевидно, только эстетические критерии непригодны для исследования развлекательной, преимущественно бомбейской продукции — здесь нужны были бы инструменты социологического анализа, которыми мы, увы, не владеем. Но некоторые наблюдения все-таки можно сделать.

Само собой напрашивается сравнение этой продукции с низкосортной псевдокультурой, насаждаемой в развивающихся странах не без содействия пропагандистского аппарата империалистических государств. Многие общие признаки налицо — отсутствие оригинальности, низкий эстетический уровень, мелкобуржуазная классовая направленность и т. д. Свойственный бомбейской продукции «эффект наркотика» также относится к характерным чертам фильмов этого сорта. Очевидны и охранительные тенденции этих фильмов, служащих интересам национальной буржуазии и примиряющих зрителей с действительностью.

Все это так. Однако специфическая индийская жизненная реальность определяет ряд особенностей, не известных массовому искусству развитых стран Запада. Прежде всего мы здесь назвали бы психологический фактор: люди, живущие пока еще в нищете, часто идут в кинотеатр для того, чтобы забыться, чтобы увидеть, хотя бы на экране, красивую и счастливую жизнь.

Конечно, это своего рода наркотик. Но не будем упрощать положение дел. Обращение к кинопродукции этого рода диктуется не только экономическими факторами, и процветать в стране, переживающей период сложных социальных преобразований, она может отнюдь не в силу тех причин, что способствовали перерождению некоторых видов искусства на Западе в предмет ширпотреба. Для индийского зрителя определенную роль играет тот факт, что — хорошо ли это или плохо, это особый разговор,— бомбейские фильмы создают идеальные картины именно индийской жизни и часто следуют традиционным нормам индийской нравственности. Последнее обстоятельство определяет интерес к этим фильмам и со стороны образованных слоев.

Далее, связи индийского кино в целом с народными и классическими традициями культуры не только неоспоримы, но часто резко подчеркнуты и акцентированы. Сама композиция индийского фильма, вызывающая подчас недоумение на Западе, восходит к древнейшему индийскому театру, в котором драма, музыка, балет и пантомима еще не расчленились на отдельные зрелища. Условность индийского фильма — это привычная и для сегодняшнего зрителя условность деревенских и бродячих театров, не только сумевших выжить в век «электронных искусств», но и возрастающих численно. Кстати сказать, эти бродячие театры и поставляют кинематографу немало великолепных актеров.

Индийские фильмы по-своему уникальны: дома у них нет конкурентов среди фильмов других стран; даже в пору увлечения «супершпионом» Джеймсом Бондом бомбейские мелодрамы легко брали над ним верх в прокате. Им не грозит и конкуренция телевидения: фильм, идущий 3—4 часа и рассчитанный на разовое восприятие, совершенно непригоден для телевизионного показа.

Все это индийские продюсеры отлично осознают и говорят и пишут об установке на кассовый успех своих фильмов, обусловленный вышеочерченными причинами, с деловитой откровенностью. Они в течение десятилетий воспитывали определенным образом вкусы зрителей и нынче уверены, что как бы ни обернулось дело, их сентиментальные мелодрамы еще надолго останутся основным видом зрелищ в Индии. И надо признать, что пока во многом они правы: производство этих национальных по форме, но зачастую мелкобуржуазных по содержанию лент может прекратиться после изменения экономического положения в кинопроизводстве (а это дело нелегкое и, видимо, не близкого будущего) и после коренных изменений в экономической и социальной структуре индийского общества, за которые борются передовые силы нации.

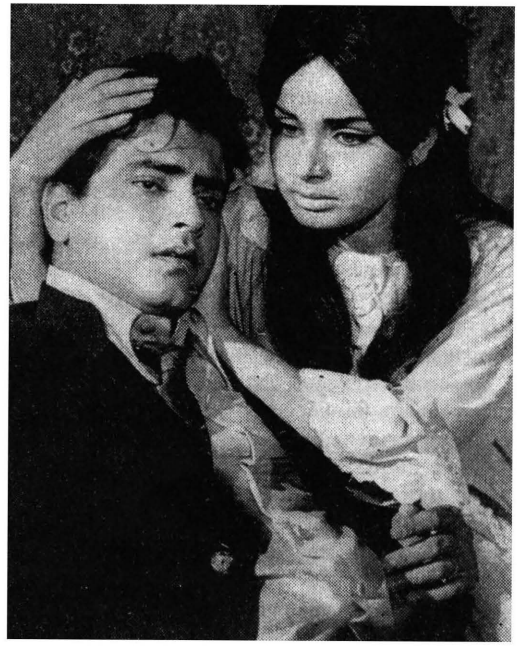
«Голливуд индийского кино»

Такое название вполне правомочно для Бомбея. Именно отсюда выходит цветная, широкоэкранная, музыкально-танцевальная продукция. Здесь рождаются и сверкают «звезды». Здесь определяются моды, вкусы, нормы, и обойти молчанием это производство нельзя.

Бомбейские студии главную ставку делают на «звезд». На их оплату приходится и львиная доля расходов на постановки. Точные цифры гонораров таких «звезд», как Мумтаз, Сими, Падвани, Джитендра, братья Капур, Раджендра Кумар и некоторые другие, неизвестны, поскольку они скрывают свои заработки от официальных органов; но, как заявляют в доверительных беседах продюсеры, на них уходит четверть и даже треть смет.

«Звезды» индийского кино, как и голливудские, лишь в редких случаях являются актерами в истинном смысле этого слова. Очевидно талантливы Радж и Шаши Капур, Мумтаз, Сими, Раджеш Кхана. Но даже они очень редко проявляют свои способности, ограничиваясь чаще всего, как и все другие «звезды», демонстрацией своей внешности в наиболее выгодных ракурсах, используя скудный набор выразительных средств. За каждой «звездой» закреплено постоянное амплуа. Так, Раджендра Кумар — это «первый любовник» и в то же время «молодой человек передовых взглядов». Шаши Капур обычно выступает в амплуа молодого интеллигента. А Мумтаз, красивейшая индийская киноактриса, без конца должна играть роли озорных и взбалмошных девушек, наделенных, однако, золотым сердцем. И так далее. Очень мало кому при этом удается не повторяться, хотя есть такие артисты, которые и в однообразных ролях всегда интересны и хоть в малом, но новы — например, та же Мумтаз или Шаши Капур.

При обилии выпускаемых фильмов «звезды» идут нарасхват. Совсем не редкость, когда та или иная «звезда» снимается в течение года в двадцати и более фильмах. Так, в 1970 году Санджив Кумар снялся в 16 фильмах, Мумтаз — в 12, Сими — в 17, а Джитендра — в 22! В 1970 году гильдия продюсеров и ассоциация владельцев кинотеатров приняли решение ограничить привлечение одного и того же актера к съемкам не более чем в шести фильмах одновременно. Можно судить, каким может быть творчество актера, снимающегося одновременно в шести главных ролях, притом, что каждый фильм идет не менее трех часов. Совершенно ясно, что зрители идут смотреть не труд того или иного актера, не образы, им созданные, а его самого — красивого, счастливого, знакомого человека, которого они обожествляют. Очевидно, что перед нами типичная «система звезд», доведенная до крайнего своего выражения.



Дайтедар и Раакхи в фильме «Золотая медаль»

Формальное мастерство режиссеров и операторов бомбейских студий невысоко: съемки ведутся длинными планами, и камера малоподвижна (излюбленнейший прием — движе-

ние трансфокатора), мизансцены театральны, современные принципы кинорассказа (ассоциации, активный второй план, игра деталей и т. д.) почти не используются, монтаж примитивен. Режиссеры пытаются это возместить пышностью декораций, яркостью костюмов, красотами пейзажей. Но в общем-то бомбейские кинематографисты и не скрывают свои слабости. Больше того, они эти слабости просто не замечают, очень часто чистосердечно удивляясь тому, что вне Индии их фильмы критикуют, а снятые на черно-белой пленке картины Сатьяджита Рэя превозносят.

Не стоит думать, что невысокий формальный уровень бомбейских фильмов проистекает из недостаточной одаренности их творцов. Дело в ином, причина все в той же «голливудизации продукции», в работе по проверенным шаблонам, ну и, конечно, в бешеной спешке съемок, в предельной экономии дорогой американской пленки, в экономии на всем, кроме разве как на мишуре.

Особенно обескураживающими выглядят сюжеты этих фильмов. Мотив «золушки» — бедной девушки, выходящей замуж за богатого, сказки о возможности достижения каждым богатства и счастья и о том, что добродетель всегда вознаграждается, а порок непременно наказывается, повторяются с назойливостью из картины в картину. Хэппиэнд обязателен: какие бы страсти ни показывались в фильме, какие бы несчастья ни обрушивались на бедные головы героев, все кончится счастливо, веселой свадьбой или еще какой-либо помпезной или чувствительной оценой.

Жанр мелодрамы, который в принципе имеет такое же право на существование, как и все жанры (кроме скучных!), все же означает обеднение искусства, если становится единственной формой выражения. Но в конце концов не имеет значения, в каком виде преподносится потребителю бомбейская продукция, так как в любом жанре эти фильмы в своем большинстве искажают действительность, служат эгоистическим интересам буржуазии. Хуже, что и прогрессивно настроенные мастера, пытающиеся рассказать с экрана о подлинных конфликтах и бедах народа, используют в фильмах, снятых на бомбейских студиях, подчас все тот же жанр, в результате чего их правдивый в своей сюжетной основе рассказ приобретает черты нарочитости и фальши. Вот тому яркий пример.

В основе фильма Мадхусудана Рао «Надо изменить общество» лежит действительный, преданный газетами огласке факт убийства матерью троих детей, голодные муки которых она не могла переносить. Факт страшный, но пока еще возможный в Индии. За этим фактом — все трудности развития громадной, однако бедной и перенаселенной — в соизмерении с имеющимися ресурсами — страны. Логично было бы рассказывать об этом факте в связи с социальным анализом индийской действительности, в которой есть дорожные рабочие, получающие за день работы ровно столько, сколько стоит килограмм бананов, и есть магараджи, владеющие дворцами, землями, охотничьими угодьями и еще совсем недавно получившие миллионные пенсии — так, за здорово живешь. Авторы не побоялись угроз со стороны реакции и в само название вынесли мысль о социальной несправедливости. Но фильм их так и не вышел за рамки слезливой мелодрамы, где конфликты рождаются из случайностей, а проблема сведена к личной порядочности или непорядочности, доброте или злобности того или иного буржуа. И уже совсем неоправданными кажутся поставленные встык к сценам чудовищной нищеты пикантные танцы — дань, очевидно, все тем же шаблонам при бесспорном поиске новой и острой социальной тематики.

Впрочем, и такого рода фильмы редки в коммерческой продукции. Продюсеры неуклонно следуют ряду правил, согласно которым, например, бедных людей нужно показывать непременно порядочными, но пассивно переносящими обрушивающиеся на них страдания.

Весьма солидная по числу изданий (до 3000 названий! — кинопресса Индии в последние годы охотно пишет о необходимости

обновления бомбейской продукции. В 1970 году прошла жаркая дискуссия по поводу цензурных ограничений, сковывающих будто бы поиски продюсеров и режиссеров. Однако если всмотреться в суть недовольства критиков и мастеров цензурой, то оно парадоксальным образом сводится к требованиям свободы... в показе сексуальной жизни.

Политика комитета Кхошлы, как называют орган правительственной цензуры в кино, на взгляд стороннего наблюдателя причудливым образом соединяет крайний пуризм с предельным либерализмом. Так, например, поцелуи и обнажения на экране подвергаются цензурному табу, но зато запросто пропускаются сцены крайнего насилия, эротические костюмы и танцы, модификация национальной одежды в нечто такое, что носят лишь герлс потаенных ночных клубов, и т. д. Невозбранно пропускаются всякого рода «американизмы» — драки, погони, пытки и т. п. На наш взгляд, пропаганда такого рода насилия с экрана социально особенно опасна именно в Индии, которая переходит с сари прямо на «мини», с гандизма в морали на «суперменство», в которой все на разломе, все в поисках и брожении.

А между тем бомбейские продюсеры и режиссеры без особого труда обходят пуристические строгости комитета Кхошлы.

Например, в начале 1971 года одаренный и лукавый Манодж Кумар выпустил на экраны фильм «Восток и Запад», ставший боевиком сезона и купленный многими странами, в том числе европейскими. В нем нет поцелуев, но многие его эпизоды столь агрессивно эротичны, что — надо полагать — фильм даже в Европе не получит права демонстрации «для всех». А комитет Кхошлы не смог бы предъявить претензии к «Востоку и Западу», даже если бы захотел, поскольку все сексуальные сцены в нем «оправданы» замыслом режиссера и относятся не к Индии собственно, но к индусам, развращенным западным образом жизни.

В начале фильма Кумара сделана заявка на освещение действительно жизненного вопроса о долге интеллигенции, получающей на Западе образование и не возвращающейся на родину, где так нужны их знания. Но это только заявка: всех волнует вопрос об «утечке мозгов» из развивающихся стран — пожалуйста, поговорим, мол, и об этом. В действительности же в фильме идет полудетективный рассказ о разных подонках из Европы и о здоровой натуре истинного индийца.

Киплинговская формула «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись...» у Кумара вывернута наизнанку и звучит примерно так: «Запад (не буржуазный Запад, а Запад вообще, как некое глобальное понятие!) — это источник пороков, Восток же сохраняет свою первозданную чистоту и излечивает своих блудных сыновей и дочерей».

Индия, как известно, мекка американских хиппи, отворачивающихся от бездушной и машинизированной буржуазной цивилизации. Однако сегодня Индия — страна без экзотики, страна, трудно, но неуклонно развивающаяся, строящая свое будущее на основах, ничего общего не имеющих с созданным американскими хиппи «индийским стандартом». Поэтизировать такую Индию — либо попытка задержать развитие страны, либо дань пустопорожней романтической фразе, кто бы это ни делал — зажравшийся калифорнийский обыватель или политически близорукий индийский интеллигент. Хотя, конечно, бесспорно, что, преодолевая экономическую отсталость, индийский народ должен сберечь и сбережет все свои нравственные ценности, все истинно великие традиции, которыми он по праву гордится.

С другой стороны, ясно, что и Запад — это не только вестерны, стриптиз и виски; Запад — это родина величайших мыслителей и поэтов, арена социальных битв, имеющих значение для всего человечества.

Таким образом, Кумар в своем фильме, огульно отрицая Запад и апологетизируя Восток, занимает явно реакционную позицию, близкую к взглядам националистов из Шивсены.

Чтобы показать, как разлагается Запад, фирма не постояла за расходами: почти обнаженные девицы пляшут на полу — съемка сверху, на стекле — съемка снизу, на лест-

ницах — съемки со всех сторон. Все хлещут виски и по каждым пустякам возникают кровавые драки: одного, например, прикончили ни за что ни про что, воткнув в живот разбитую бутылку. Но все развратники, мошенники, пропойцы, кокотки мгновенно исправляются, едва вступают на индийскую землю, потому что они родились индийцами и все, что у них было плохого, было наносным. Лишь один индиец оказался неисправим, но он родился в Лондоне...

Кинопроизводство в Мадрасе

Если бомбейскую систему кинопроизводства можно назвать — при оговорках на национальную специфику — копией старой голливудской системы, то про Мадрас тогда придется сказать, что он в свою очередь копирует Бомбей. Этакая копия с копии. И это при том, что мадрасские студии — лучшие по технической оснащенности в стране. Достаточно сказать, что некоторые из них имеют по 20 павильонов.

Из мадрасских картин наибольший интерес вызывают те, что сняты на исторические и мифологические сюжеты. Фильмы современной тематики показались нам невозможно упрощенными.

Надо полагать, что среди многочисленных мадрасских фильмов тоже есть произведения, проникнутые уважением к людям и сделанные на удовлетворительном художественном уровне. Видимо, нам просто не повезло, что мы видели лишь картины, по выражению одного индийского критика, «унижающие интеллект зрителя». Но увиденные нами в Мадрасе фильмы действительно доводят до нелепости недостатки бомбейской продукции. Их конформизм нестерпим: чудовищной ложью выглядят в сравнении с индийской действительностью рассказы о сиротках, страдающих в шелках и живущих во дворцах, которым позавидовали бы и магараджи. Удивляет, кроме того, неумелость постановщиков и особенно актеров, играющих в той манере преувеличения каждого жеста и выражения лица, которую можно увидеть лишь где-нибудь в киноархиве, просматривая «золотые серии», созданные еще на заре кино.

Производственные возможности мадрасских студий используются не на полную мощность, поэтому они часто сдаются в аренду кинематографистам других штатов, снимающим там подчас очень интересные картины. Мадрас вообще своеобразный центр кинопроизводства, имеющий большое будущее именно как место обмена идеями и сотрудничества кинематографистов разных направлений и вкусов.

Провинциальные фильмы

К сожалению, фильмы, нерегулярно создаваемые в районах, не имеющих своих кинопромышленных центров, не поддаются обобщениям, которые мы делали, говоря о Бомбее, Калькутте, Мадрасе. Каждый из фильмов, снятых в Гуджарате, Керала, Раджастане и т. д., требует поэтому отдельного анализа. Между тем, хотя кинопроизводство в этих штатах и нерегулярное, общее число фильмов и там очень значительно.

Проблема общенационального языка попрежнему существует в Индии, хотя хинди и понимают почти все народности. Еще острее проблема национальных традиций и национальной самобытности различных штатов и провинций. Индия — громадная страна, и, конечно, разные ее части очень отличаются одна от другой, а значит, и нуждаются в своем собственном кино как средстве культурного самовыражения.

Как правило, провинциальные фильмы очень скромны по постановке. Часто они делаются любительски, с участием непрофессиональных актеров, без декораций — со съемками всех сцен на натуре и в интерьерах подлинных деревенских и городских домов. Таким образом, по форме они близки к тому, что мы выше назвали «новой волной».

По содержанию они часто могут определяться как этнографические, поскольку их авторы, не преследуя обычно коммерческих целей, показывают, не мудрствуя лукаво, жизнь народностей, населяющих Индию, рассказывают о местных обычаях и местных же проб-

лемах. До общеиндийских экранов эти фильмы, как правило, не доходят и вне Индии совершенно неизвестны. Между тем отдельные из провинциальных картин весьма любопытны, поскольку показывают ту Индию, которая незнакома, пожалуй, даже индологам.

Например, фильм Рама Редди «Последний ритуал», сделанный на языке каннади, поражает уже темой, раскрывающей сложность современных общественных процессов, потрясающих Индию изнутри. Режиссер берет для этого простой, заурядный случай.

...Умер брамин, живший по-мирски, отказывавшийся от поборов с населения, имевший женщину в доме, которая вела его хозяйство и, возможно, была его любовницей. Деревенская община браминов в смятении — можно ли совершить над ним последний ритуал? Старший брамин, побеседовав с женщиной, отдавшей последние ценные вещи, чтобы задобрить стариков, и поняв из ее слов, что умерший был не бунтарем, а скромным и добрым человеком, приходит к мысли: кто из нас без греха? Его жена тоже считает, что умерший нарушал букву закона браминов, а не его суть, и напоминает, что их сын учится в Европе и, значит, тоже нарушает догматы их касты. Однако нужно знать авторитетность и косность браминов, чтобы рассчитывать на мирный исход спора.

Впрочем, авторов фильма интересуют не результаты, не то, какое решение примут брамины, а сам ход превращения частного случая в конфликт общего значения, логика борьбы старого с новым в умах людей. Отсюда стилистика Рама Редди, вызывающая в памяти дрейеровскую «Жанну д'Арк»: камера неспешно рассматривает лица браминов, показывая на крупных планах их мертвую морщинистую кожу, потухшие глаза, кривые, съеденные зубы. Не поучая, не указывая перстом на хорошее и плохое, Редди глубоко вскрывает, как болезненно и трудно протекает процесс крушения догматов индуизма под воздействием современности.

Морально-бытовые проблемы, отражающие в той или иной мере коренные процессы движения индийского общества, получили освещение во многих провинциальных фильмах. Часто для этого используются книги писателей, пишущих на местных языках и потому тоже мало кому известных за пределами данного штата или данной провинции.

В качестве примера можно назвать «Канку», снятую на языке гуджарати режиссером Манибхан Бхатом. Говорят, что это предельно точная экранизация одноименного романа Панналала Пателэ, если это так, то перед нами — снова воспользуемся сравнением и привычной терминологией, понимая всю ее условность,— типичное произведение веризма, питавшего в Италии первые начинания неореалистов. Однако драма Канку — молодой вдовы, вынужденной нарушать деревенские обычаи, чтобы прокормиться и вырастить сына,— это драма, если угодно, общеиндийская, поскольку по всей Индии вдовы в бедных слоях общества по-прежнему остаются на положении низших существ, вынужденных подчиняться множеству унизительных условностей.

●

Кино Индии сегодня многообразно и многолико. Индия дала пример развития современных форм искусства при бережном сохранении народных культурных традиций — вот, очевидно, главный вывод, который можно сделать в конце этого поневоле беглого обзора современного состояния индийского кинематографа. У этого кинематографа блестящие перспективы. Возможно, что именно в 70-е годы он скажет свое новое слово и займет в мировом киноискусстве одно из первых мест не только по числу выпускаемых фильмов, но и по глубине отражения в них жизненной реальности. Залогом тому служит наступление прогрессивных сил нации на реакцию, объединение народа вокруг демократических преобразований, проводимых правительством Индиры Ганди и получивших такую внушительную поддержку нации на недавних выборах в национальный конгресс.

Углубление кризиса, ростки надежд

Японское кино в 1971 году

Нобуки Курода

На пороге нового, 1972 года кинематографистов Японии постигло два тягостных события.

Первое — это банкротство кинокомпании «Дайэй», которая на протяжении многих лет была одной из ведущих кинокомпаний. Здесь был снят фильм «Расёмон», который удостоился главной премии на фестивале в Венеции и вывел кинематограф Японии на мировую арену. Были созданы и другие выдающиеся фильмы. Кстати, именно «Дайэй» сотрудничала с советскими кинематографистами в постановке фильма «Маленький беглец».

Второе — это попытка к самоубийству кинорежиссера Акиры Куросавы, долгое время работавшего в «Дайэй», чье имя стало символом японского кино после успеха, выпавшего на долю кинофильма «Расёмон».

Широко известно, что в настоящее время японское кино переживает невиданно тяжелый кризис. Если в 1960 году количество зрителей составляло 1 000 млн. человек, то в 1971 году оно снизилось более чем в четыре раза и равняется 220 млн. человек. Кроме того, нет никаких сомнений в том, что среди пяти кинокомпаний, которые наряду с «Дайэй» долгое время вершили судьбы японского кино, «Тохо», «Сётику» и «Никкацу» также переживают серьезные финансовые трудности, не получают никаких доходов. Хорошо идут дела только у компании «Тоэй», которая подвизается исключительно на порнографических киноленте и «фильмах-якудзаа»*.

Итак, что же довело кинематографию Японии до столь бедственного положения? Об этом с горечью пишет один из наиболее влиятельных японских кинокритиков Тадао Сато в статье под названием «Кто несет ответственность за кризис в японском кино». Я позволю себе привести цитату из этой статьи:

«Основная причина уменьшения числа кинозрителей, как часто ни приходится это повторять, заключается в широком распространении телевидения. Одно время, когда окончательно выяснилось, что означает для кинематографа непомерное увлечение телевидением, высказывалось мнение, что положение можно исправить, прибегнув к созданию суперфильмов. Именно таким способом был преодолен кризис в американском кино, когда в 50-е годы там резко упало число кинозрителей. Однако японское кино не располагает средствами, необходимыми для постановки боевиков, так как существует ряд причин, которые не позволяют японским кинематографистам заняться созданием фильмов-гигантов. Одна из них — это однозная «замкнутая система проката».

Каждая из пяти японских кинокомпаний располагает как собственными кинотеатрами, так и арендуемыми. Компания за год, в течение 52 недель, обязана поставлять кинотеатру кинофильмы; в свою очередь, администрация кинотеатра обязуется демонстрировать киноленты только этой компании. Если репертуар обновляется каждую неделю, то это значит, что кинокомпания в год должна выпускать минимум 52 киноленты: ведь срыв в прокате допустить нельзя. С другой стороны, кинотеатр, связанный с компанией договором, обязан демонстрировать фильм, каким бы плохим по качеству он ни был. Итак, кинокомпания поставляет картины только одному кинотеатру, а последний не имеет права выбирать. Как бы ни удручало такое положение администрацию кинотеатра, ей ничего не остается делать, разве что включиться в систему проката другой кинокомпании».

Такая система проката существует только в Японии. Здесь любой боевик, снятый киностудией, будет демонстрироваться лишь в одном кинотеатре. В то же время фильм обычных размеров будет выпущен в прокат на тех же основаниях, независимо от того, большую

* «Якудза»— бездельники, хулиганы, занимающиеся спекуляцией, азартными играми, разного рода темными сделками. «Фильмы-якудза» — рассказывают о жизни и приключениях шаек якудза. *(Прим. пер.)*

или меньшую прибыль он принесет. Эта система играла положительную роль в эпоху благоприятной конъюнктуры. Она создавала условия для начинающих кинематографистов, давала возможность в ту пору, когда в работе маститых режиссеров, специализировавшихся на боевиках-мелодрамах, наступало временное затишье, выпускать серьезные художественные фильмы, которые не могли рассчитывать на коммерческий успех. При свободной прокатной системе произведения серьезных мастеров киноискусства, опыты новичков, не получив признания прокатных организаций, не могли бы дойти до зрителя, что явилось бы большой помехой в кинопроизводстве. К тому же, если в европейском кинематографе считается закономерным, что режиссеры, имеющие титул мастеров киноискусства, выпускают не более одной киноленты за два-три года, то в Японии лишь Ясудзиро Одзу, Акира Куросава, Кэйсукэ Киносита и ныне покойный Кэндзи Мидзогути, защищая право работать в нужном им темпе, добились возможности делать один-два фильма в год.

Сейчас всем ясно, что с общим спадом интереса к кинематографу эта система проката превратилась в тяжкие оковы. Неблагоприятная конъюнктура, естественно, влечет за собой свертывание масштабов производства. Однако действующая в Японии система проката по-прежнему ставит кинокомпании перед необходимостью поставлять арендуемым кинотеатрам не менее 52 картин в год. Все кинокомпании связаны с прокатными организациями договором, по которому они обязаны поставить кинотеатру не один какой-нибудь фильм, а всю выпущенную продукцию, и в случае если какая-либо кинокомпания не в состоянии производить 52 фильма в год, связанные с ней кинотеатры имеют право расторгнуть договор и перейти на службу к другим компаниям, что лишит данную кинокомпанию возможности продолжать свою деятельность.

Поэтому даже если крупные японские кинокомпании зададутся целью перейти на производство суперфильмов, они не смогут это сделать, ибо такое предприятие требует создания необходимого запаса средств, а это сопряжено с уменьшением общего количества выпускаемых кинокартин. Кинематографисты Европы и США, создавая фильмы-гиганты, твердо знают, что прокатные организации будут заинтересованы предоставить для демонстрации таких фильмов возможно большее число кинотеатров, и дополнительные затраты будут таким образом компенсированы. В Японии же не может случиться так, чтобы фильм, снятый кинокомпанией «Тохо», показывали не только кинотеатры этой компании, но, скажем, и кинотеатры киностудии «Сётику». Поэтому доходы кинокомпаний имеют определенный предел. Кроме того, если кинокомпания затратит чересчур много средств на съемки одного фильма, остальные кинокартины, которые она волей-неволей обязана выпустить на экраны, окажутся еще более бедными, неприглядными.

То, что японский кинематограф не мог справиться со снижением количества зрителей, прибегнув к созданию боевиков, объясняется в первую очередь причиной, которую мы изложили выше.

В те времена, когда кинотеатры не страдали от недостатка зрителей, в рамках замкнутой системы проката создавались высокохудожественные фильмы, отмеченные творческими поисками авторов. Но с ухудшением конъюнктуры резко сократилась возможность появления подобных фильмов. Конечно, в условиях кризиса проблемным, сложным картинам особенно трудно пробить себе дорогу. Тогда как при системе свободного проката, когда кинотеатр покупает для демонстрации один какой-то фильм — так обстоит дело за границей и так же происходит демонстрация иностранных фильмов в Японии,— найти среди большого количества кинотеатров один, который согласился бы взять в прокат серьезный, проблемный фильм, хотя и трудно, но все же возможно. Если прокатная организация запросит чересчур дорого, можно обратиться в другой кинотеатр, и так или иначе есть основания надеяться на демонстрацию, соответствующую прокатным качествам фильма. В условиях замкнутой системы проката

невероятно трудно расположить какую бы то ни было кинокомпанию в пользу фильма, от которого уже отказалась та или иная кинокомпания; а фильм, снятый без поддержки крупной кинокомпании, вообще лишен возможности выйти на экраны.

Этим в немалой степени объясняется тот факт, что в последнее время крупные киностудии резко сократили выпуск действительно гуманистических, художественных произведений.

Ведь невозможность выбирать способ демонстрации, отвечающий характеру произведения, в конечном счете приводит к нивелировке кинофильмов, к стремлению отбрасывать все отходящее от установленных критериев. Каждая кинокомпания издавна имела свое направление, особый характер, но в последнее время унификация фильмов, выпускаемых кинокомпаниями, достигала крайних размеров. Так, «Тоэй» специализируется на «фильмах-якудза», «Тохо» снимает мелодраматические ленты о молодежи, «Сётику» ограничивается кинокомедиями; фильмы же другой тематики попадаются чрезвычайно редко. Есть основания полагать, что такая крайняя стандартизация представляет собой одно из проявлений замкнутой системы проката, застывшие формы которой не позволяют кинокомпаниям маневрировать в условиях сокращения числа зрителей.

Единообразие фильмов создает ситуацию, при которой основной контингент зрителей составляют люди, предпочитающие кинокартины с заранее, раз и навсегда известным сюжетом, между тем, как зрители, склонные смотреть фильмы иного рода, вообще утратили привычку ходить в кино. Ведь более или менее регулярное посещение кинотеатра — привычка. И если человек, который собрался посмотреть фильм по своему вкусу, в течение нескольких месяцев не находит его в текущем репертуаре, то впоследствии ему вообще не захочется пойти в кино, даже если такой фильм и объявится.

Мне кажется, что помимо телевидения, развития новых форм досуга большую роль в сокращении числа кинозрителей сыграли также перемены в области быта городского населения. За последнее время стало нормой, что люди, живущие в больших городах, тратят до двух часов в день, чтобы добраться до работы. При таком положении они не располагают избыточным временем, которое можно было бы провести в кинозале. Это касается не только отцов семейств, ежедневно совершающих путешествие к месту работы, но и домашних хозяек, живущих в пригородах. По крайней мере, в больших городах состав кинозрителей формируется в основном из женщин — конторских служащих,— которые по дороге домой охотно заходят в кино, и одиноких молодых людей, которые живут на окраине неподалеку от увеселительных кварталов и предпочитают пойти в кино, нежели коротать вечер в одиночестве перед телевизором, замкнувшись в комнатушке маленького деревянного дома. Женщины смотрят в центральном кинотеатре, пользующемся правом монопольного проката, душещипательную заграничную картину, а молодые холостяки забывают о своих унылых буднях за «фильмом-якудза». Не случайно, что в современной Японии кинофильмам именно этих двух видов всегда гарантирован кассовый успех.

Пожалуй, читателю покажется, что я перебрал достаточно пороков замкнутой прокатной системы, и лучше всего было бы отказаться от нее. Так говорит читателю здравый смысл. Однако осуществить это пока невозможно. Ведь если одна какая-нибудь кинокомпания из «большой пятерки» примет решение с сегодняшнего же дня отказаться от замкнутой системы проката, то вся система от этого не пострадает. Скажем, какая-то кинокомпания не будет больше пользоваться замкнутой системой проката, но тогда она вообще больше не сможет регулярно снабжать связанные с ней кинотеатры новыми фильмами. И та же повсеместно действующая система замкнутого проката не позволит кинотеатру свободно обратиться к продукции других кинокомпаний, чтобы заполнить дыру в репертуаре.

Как только какая-нибудь кинокомпания откажется от системы замкнутого проката,

все связанные с ней кинотеатры моментально перейдут на службу к другим компаниям. Поэтому, ясно сознавая, чем чревато для них отступление от господствующей системы проката, даже наиболее благополучные из ныне существующих кинокомпаний не решатся от нее отказаться. Они терпеливо ждут такого дня, когда соперничающие с ними компании не смогут долее пользоваться системой замкнутого проката, то есть дожидаются той поры, когда число кинотеатров настолько сократится, что они смогут верно и вместе с тем безболезненно для себя блюсти интересы своей компании.

Таким образом, система замкнутого проката не может рухнуть в один день. А пока кинокомпании для того, чтобы обеспечить бесперебойную работу прокатной системы, будут усиливать стандартизацию кинопродукции, кинематографисты же, не желающие примириться с таким положением вещей, окажутся не у дел, как верно заметил в той же статье Тадао Сато.

Так и получилось с Акирой Куросавой, который не мог найти места в мире японского кино. Он потерял перспективу в искусстве, и душевная болезнь, явившаяся следствием депрессии, в которую впал великий режиссер, привела его к мысли о самоубийстве. Существует мнение, что даже если Куросава физически полностью окрепнет, он не сможет вернуться к творчеству, пока не восстановит душевное равновесие.

Возьму на себя смелость заявить, что случай с Куросавой можно расценивать как трагедию художника, не нашедшего в себе силы противостоять кризису японского кинематографа. С другой стороны, даже при сложившейся ситуации некоторые кинематографисты все же отваживаются прокладывать себе путь среди засилья коммерческого кино, и именно по их произведениям надо судить об уровне японского кинематографа. То, что, несмотря на кризис японского кинопроизводства и японского киноискусства, в стране все же выпускаются ленты, заслуживающие внимания, происходит благодаря деятельности именно этих кинематографистов.

Так, например, коллега Акиры Куросавы по творческому содружеству «Четыре всадника»* Масаки Кобаяси (на предыдущем кинофестивале в Ташкенте демонстрировался его фильм «Юность Японии», на последнем Каннском кинофестивале Кобаяси был удостоен специальной премии в числе десяти лучших мастеров мирового киноискусства) создал на киностудии «Тохо» фильм «Поставим жизнь на карту», а Кон Итикава снял на этой же студии кинокартину «Снова любовь».

«Поставим жизнь на карту» представляет собой экранизацию романа Сюгоро Ямамото «Харчевня в Вакагава» (кстати, фильм Куросавы «Под стук трамвайных колес» также был поставлен по повести этого писателя). Эпоха Эдо. Бродяги, обосновавшиеся в харчевне, окруженной рвом, до глубины души тронутые любовью некоего молодого человека, готовы пожертвовать жизнью, чтобы помочь ему соединиться с возлюбленной. Таков сюжет этого статично снятого кинофильма, который в развлекательной форме все же развертывает перед зрителем своеобразную концепцию гуманизма, характерную для всего творчества Сюгоро Ямамото. Впрочем, понять, что может сказать этот фильм, где так много рассуждают о самоценности гуманизма и самопожертвования, именно нашим современникам, нелегко. В этом — слабость фильма, и это не замедлила отметить передовая японская критика.

«Снова любовь» — самая обыкновенная мелодраматическая кинолента, в которой на главную мужскую роль был приглашен один из популярных французских киноактеров, что немало способствовало успеху фильма, сделанного при очевидной бедности содержания с талантом и мастерством.

Думаю поэтому, что на фоне эротических, откровенно порнографических фильмов пли «фильмов-якудза» и других низкопробных развлекательных кинолент, которые во множестве выпускаются «большой пятеркой» (да нет, теперь уже приходится говорить о «боль-

*Кинофирма, организованная четырьмя крупнейшими режиссерами Японии — Куросавой, Кобаяси, Киноситой и Итикавой.

шой четверке»), эти две кинокартины, поставленные настоящими художниками, можно отметить с чувством удовлетворения.

Не только Кобаяси и Итикава удалось снять хорошие картины, оставаясь в рамках «большой пятерки».

Едзи Ямада на киностудии «Сётику» только что сделал серию фильмов под названием «Как трудно мужчине». Это серия комедийных фильмов, герой которых — человек из народа. В каждой серии рассказывается о радостях, печалях, скромных развлечениях низов японского общества, с мягким юмором воспроизводится на экране жизнь людей, стоящих на самой последней ступени общественной лестницы. Это фильмы того же направления и настроения, что и демонстрировавшаяся на Московском кинофестивале прошлого года картина Едзи Ямада «Семья». И так же как предыдущая картина Едзи Ямада, комедия «Как трудно мужчине» очищает душу от грязи, мусора, цинизма, которые разъедают человеческое сознание в пораженном многими болезнями японском обществе.

Кроме Едзи Ямада постановкой кинокомедий на киностудии «Сётику» занимается еще Адзума Морисаки; там же вполне доброкачественные экранизации литературных произведений снимает Нобору Накамура. В компании «Тохо» заслуживает быть отмеченным Сиро Моритани, режиссер уверенного и тонкого мастерства, в компании «Дайэй» — режиссер Ясудзо Масумура, на киностудии «Никкацу» — Тосия Фудзита.

В рамках «большой пятерки» развивается также деятельность некоторых кинематографистов, посвятивших себя раскрытию наиболее актуальных проблем современной Японии. В 1972 году на первое место в ряду других вопросов внутренней и внешней политики страны выдвинулась проблема возвращения Окинавы, оккупированной после войны американскими войсками. Тема эта была исследована Кихати Окамото, снявшим на киностудии «Тохо» остропублицистическую киноленту «Битва за Окинаву».

«Японские войска,— писала об этом фильме японская газета «Майнити»,— вытеснены в южную часть острова, и население, спасаясь от ураганного огня орудий, спряталось в лесах. Американские войска не остановились перед тем, чтобы применить отравляющий газ. Кадры, запечатлевшие задыхающихся женщин и детей, кажутся страшным сном, но все это так и было в действительности двадцать шесть лет назад. Это наиболее правдивый фильм о войне из всех появившихся в Японии. У нас не было до сих пор фильма, который бы с такой выразительностью показал ужас войны и отталкивающий облик японской армии». Все это верно, но газета умалчивает о том, что в фильме основное внимание все же уделяется благородству командного состава японской армии и ни слова не говорится о том, что на нем наряду с американцами и лежит ответственность за бессмысленное уничтожение населения Окинавы. Об этом серьезном изъяне фильма, обусловленном особенностями политической позиции, занимаемой автором «Битвы за Окинаву», понимающим, насколько неприглядной объективно была роль японской армии, но все же не решившимся лишить ореола героизма ее заносчивых и склонных к авантюризму руководителей, писал, в частности, в журнале «Кинема дзюмпо» уже известный нам Тадао Сато. Надо к тому же заметить, что этот фильм по своему постановочному уровню мало чем отличается от коммерческой кинопродукции, которую обычно выпускают «Тохо» и другие кинокомпании.

Тем выше должны мы оценить творческий подвиг кинорежиссера-коммуниста Сацуо Ямамото, который в рамках той же «большой пятерки», опираясь на поддержку широких слоев демократической интеллигенции, в первую очередь японских коммунистов, снял на киностудии «Никкацу» многосерийную кинокартину «Война и люди». В этом фильме Ямамото с огромным мужеством поднимает вопрос о тех, кто привел страну к столь трагическому финалу, каким было тотальное поражение Японии во второй мировой войне. Тщательно и строго документированно воссоздавая панораму военных событий, начавшихся с попыток японской военщины еще

в конце 20-х годов оккупировать Китай, Ямамото указывает на коренные пороки и ошибки на историческом пути Японии, срывает маску с сил, поощрявших авантюризм военщины. Ни один из этих вопросов, остроактуальных и в современной Японии, не смог или не захотел поставить в своей кинокартине Кихати Окамото.

Фильм «Война и люди» создан по роману Дзюмпэя Гомикавы. Это пятисерийная лента, в которой сделана попытка шаг за шагом воссоздать всю историю участия Японии в последней войне. В 1970 году была закончена первая серия, в 1972 году — вторая, которая тоже уже демонстрировалась на экранах страны и вызвала, как и первая, огромный интерес у зрителей (сейчас снимается третья серия). Вторая серия фильма начинается событиями в Манчжурии в 1931 году, когда командование японской армии строило планы по захвату Манчжурии, а тем временем дзайбацу* предприняли меры для того, чтобы получить контроль над экономикой этого района. Водоворот этих событий затягивает не только героев фильма — членов семьи Годай, принадлежащей к дзайбацу, а и весь японский народ. Перед зрителем проходит панорама всего японского общества накануне японо-китайской войны, показаны жестокие репрессии, которые обрушили империалистические правящие круги в тот период не только на коммунистов, но и на левое студенчество и широкие демократические слои населения. Картина своей беспощадной и мужественной правдивостью производит очень сильное впечатление. Зритель видит, как в гигантском водовороте войны человек превращается в жалкую мошку, бессильную защитить свое достоинство, и гибнет под колесами бездушной милитаристской машины.

Один из наиболее авторитетных кинокритиков Акира Ивасаки, автор известной и в СССР «Истории японского кино», высоко оценил значение фильма «Война и люди», его роль в культурной жизни страны. Он писал: «Человеку враждебны, противопоказаны войны, убийства. Человек любит мир и счастье в честном труде. И для того чтобы заставить человека воевать и убивать, сильным мира сего приходится льстить и разжигать самые дурные страсти, обманывать и внушать безумные «идеалы», а тех, кто не поддается уговорам, преследовать, бросать в тюрьмы, убивать... Без таких преступлений перед народом ни одна захватническая война невозможна. Война, прежде чем убить человека, убивает его душу. И японские милитаристы, заправилы большого бизнеса, тайно направлявшие политическую игру, приведшую страну к катастрофе, пользовались всеми этими приемами».

В фильме «Война и люди» Сацуо Ямамото возвращает нас к историческим событиям теперь уже довольно далекого прошлого. Но сила, реализм его фильма в том и состоят, что зрители чувствуют, сознают: нет, это еще нельзя назвать историей, это все еще современность, то, что не перестает омрачать и сегодняшний день Японии. Так насущные проблемы встают за событиями военных лет почти сорокалетней давности, и зритель получает возможность сопоставлять и критически осмысливать процессы, происходящие в стране сегодня.

Это тем более важно, что и сейчас, в 70-е годы, в Японии во множестве выпускаются фильмы, которые на все лады вбивают зрителям в голову лживую мысль о том, что война — это красивое, мужественное, героическое дело, занятие, воистину достойное мужчины. «Кино — это всего лишь кино. Представление, зрелище; никакого вреда от него не будет» — столь беспечный оптимизм ныне получил повсеместное распространение в японском обществе. Но это наиболее опасный образ мыслей, ибо ничто так не выгодно милитаристам, как подобные рассуждения.

Все мы, японцы, отлично знаем, что восстановление военного потенциала страны ведется быстрыми темпами, но это мало кого беспокоит: пожав плечами, неприятные факты охотно предают забвению.

---

* Дзайбацу — монополистические объединения, направлявшие экономической и политической жизнью страны до 1945 года.

Дело в том, что многие молодые, не познавшие на собственном опыте, что такое война, наивно полагают, будто войны начинаются не раньше, чем воюющие стороны приступают к военным действиям. Они забывают о том, что война начинается гораздо раньше в дипломатических кабинетах и штабах разведчиков.

В фильме «Война и люди» перед нами проходят различные человеческие характеры, поступки, судьбы и благодаря этому перед нами открывается черная пропасть, именуемая войной, нет, даже не черная пропасть — а бездны уничтожения и смерти; фильм говорит о том, что если мы сегодня останемся безучастны к возрождению милитаризма, то рано или поздно нас поглотит новая война, которая, без сомнения, станет непоправимым бедствием уже для всех народов Азии, для всего человечества.

Фильм «Война и люди» — от первого до последнего эпизода — решительно и смело говорит об ответственности японского милитаризма за бедствия прошедшей войны, за страдания не только японского, но и всех тех народов, на кого обрушилась хорошо отлаженная японская военная машина.

Безусловно, тот факт, что японский кинематограф, в художественном и финансовом отношении переживающий в настоящее время серьезный кризис, все же выпускает такие фильмы, как «Война и люди», заслуживает удивления; но помимо прекрасных деловых качеств таких кинопродюсеров, как Кано Оцука и Токуко Мияко, это во многом объясняется и антимилитаристскими настроениями, получающими все большее распространение в передовых кругах японского общества, среди демократических масс — от рабочих и крестьян до студенчества.

Все более отчетливой становится и линия независимого кинематографа, в котором работают не «ремесленники от кино», не знающие иной цели, кроме фабрикации низкопробной кинопродукции, а люди, осознающие идеологические, культурные задачи, стоящие перед киноискусством в такой ответственный момент, какой переживает сейчас японское общество.

Несмотря на то что в 70-е годы Япония вышла на второе место в капиталистическом мире по общему объему производства, стала одной из ведущих промышленно развитых стран, на территории страны помимо Окинавы по сей день размещается около 250 американских военных баз, а быстрые темпы экономического роста сочетаются со множеством существенных диспропорций.

Независимому кинематографу подчас удается, так же как это удалось Сацуо Ямамото, правдиво запечатлеть в своих произведениях эти противоречия в жизни страны.

Так, Нагиса Осима в сотрудничестве с АТГ* снял на своей киностудии «Содзося» картину «Церемония». Хотя политические взгляды Нагисы Осимы не совпадают с курсом, проводимым КПЯ, в этом фильме он, подобно Сацуо Ямамото, обратившись к историческому прошлому японского народа, пытается раскрыть свою тему не столько на фоне событий второй мировой войны, сколько в свете проблем, волнующих послевоенную Японию.

История, рассказанная в фильме, не претендует на масштабность — сюжет, избранный Осимой, ограничен рамками одной семьи. Герой фильма — Масуо Сакурада, единственный отпрыск богача Тахэо Сакурада, уроженца Манчжурии, репатриированного после войны в Японию. Фильм раскрывает духовный мир героя через призму сложных семейных отношений, так что на примере маленькой семейной ячейки вырисовывается интеллектуальная эволюция японского общества за послевоенное двадцатипятилетие.

«Этот фильм,— писал журнал «Кинема дзюмпо», — итог горьких раздумий Нагисы Осимы над трагикомедией послевоенной японской демократии. Сейчас, через двадцать шесть лет после войны, все более явственно поднимает голову прежняя Япония, уничтожение которой являлось непосредственной задачей послевоенного демократического строя.

---

* АТГ (Art Theatre Guild) — «Гильдия художественных кинотеатров» — объединение, содействующее созданию таких кинофильмов, которые не могли бы увидеть свет в рамках «большой пятерки». Гильдия располагает семью кинотеатрами, где затем проводится демонстрация этих фильмов. *(Прим. автора.)*

К сожалению, послевоенное поколение не осознает своей ответственности перед лицом истории и вступает в пору зрелости бездумным и бездеятельным. Фильм говорит о бесплодных сожалениях и утраченных надеждах».

Передовых кинематографистов Японии привлекает не только историческая тема, они воссоздают на экране и сегодняшний день страны, вскрывают противоречия современного японского общества.

Японский капитализм, стремясь любыми средствами получить максимальную прибыль, достиг небывалых темпов роста экономики, но, не считаясь с интересами трудящихся масс, он довел наступление индустрии на природный мир до того, что в качестве одного из самых наглядных выражений противоречий капиталистического хозяйства на повестку дня выдвинулась проблема загрязнения среды.

В префектуре Кумамото администрация азотного завода Минамата, стремясь снизить себестоимость продукции, дала санкцию спускать сточные воды, содержащие большой процент метиловой ртути, в море без необходимой химической очистки. Метиловая ртуть заразила рыбу, обитающую в этом районе, а затем отравление поразило и жителей прибрежных рыбацких деревень, вызвав заболевание центральной нервной системы. Отравление проявлялось в виде паралича конечностей, поражений речи, зрения, были случаи душевных заболеваний с летальным исходом. (К 1969 году насчитывалось 43 смертных случая.)

Вслед за этим случаи заражения среды, вызванные преступной небрежностью администрации капиталистических предприятий, стали почти повсеместными, так что к началу 70-х годов эта проблема вошла в число наиболее острых проблем сегодняшней Японии.

Полнометражный документальный фильм (время демонстрации 2 часа 50 минут) Нориаки Цутимото «Минамата» повествует о движении протеста жителей префектуры Кумамото, ставших жертвой отравления. Съемочная группа жила одной жизнью с героями фильма, наблюдала страдания больных, разделяла их справедливый гнев, вместе с ними боролась за жизнь. В фильме воспроизводятся выступления людей, страдающих «болезнью Минамата», а также высказывания членов семей погибших в результате отравления. Именно потому, что люди, снимавшие фильм, разделили участь своих героев, стали соратниками в их борьбе, в кинокартине «Минамата» зазвучала такая правда, которую не могли бы создать никакие режиссерские ухищрения или удачно схваченные отдельные детали.

В одном ряду с этой картиной должна быть названа работа кинорежиссера Синсукэ Окавы. Снимая фильм «Санридзука. Бойцы второй линии обороны» — о движении протеста крестьян, у которых власти отобрали землю для строительства аэродрома,— он также открыто и смело выступает на стороне своих героев, полностью разделяет их скорбь и гнев.

Думается поэтому, что оба эти фильма отражают не только протест, зреющий в народных массах, но и продолжающееся сближение передовых японских кинематографистов с той трудовой Японией, которая несколько лет назад почти не получала отражения на экране. Критика была поэтому права, когда отмечала, что оба эти кинофильма глубоко проникают в сущность таких событий, которым средства массовой информации уделяют лишь мимолетное внимание, и что в этом кроется секрет их эмоционального воздействия на широкую зрительскую аудиторию.

Кроме признанных мастеров кинематографа, таких, как Нориаки Цутимото и Синсукэ Окава, стремление глубже вникнуть в события, которые газеты, журналы, телевидение и радио обходят небрежным молчанием, захватило и новичков и кинолюбителей. Так возникли получившие одобрение кинокритики и общественности фильмы — «Мотосинкакаран», полнометражная документальная лента, поднимающая проблему Окинавы в несколько неожиданном ракурсе — с позиций мировоззрения и жизненного опыта тамошних проституток, несчастных женщин, познавших горечь самых жестоких унижений, и «Продолжение. Окопы» — о борьбе молодежи Сунагава против военных баз.

Среди этих работ фильм «Минамата» несомненно является наиболее значительным и сильным. Это отличный образчик боевой кинопублицистики, достойный занять видное место в истории документального кино.

Подобные фильмы сейчас не только снимаются независимыми кинематографистами, но и их демонстрация, как правило, осуществляется только собственными силами — в различных клубах, в том числе молодежных, в институтских кинозалах, а не в обычных кинотеатрах.

С другой стороны, среди режиссеров, работающих в независимом кинематографе в сотрудничестве с АТГ, есть и те, кто создает свои картины, непосредственно откликаясь на запросы зрителей, не желающих удовлетворяться стандартной кинопродукцией «большой пятерки». Современное японское общество полно противоречий и контрастов, и это неизбежно сказывается на сознании зрителя, с одной стороны, и на развитии средств художественного выражения действительности — с другой. Поэтому следует считать глубоко закономерным тот факт, что ряд кинематографистов усиленно работает сейчас в направлении развития новых кинематографических жанров, новых выразительных средств. В качестве произведений, отражающих эти поиски, можно назвать фильмы Кадзуо Куроки «Нечистая сила в Японии», Тосио Мацумото «Шюра», Сюдзи Тэраяма «Бросай книги, ступай на улицу», Тэруаки Сунэодзи «Мандара», Соитиро Тахара и Кунио Симидзу «Заранее потерянные возлюбленные», Есисигэ Ёсида «Признание актрисы» и другие. Естественно, в ряде случаев эти эксперименты и поиски оборачиваются лишь видимостью чего-то новаторского, но подчас в них проглядывают ростки подлинно нового, еще неизвестного японскому кинематографу.

Так, о фильме Сюдзи Тэраяма «Бросай книги и ступай на улицу», певца, эссеиста и постановщика фильма авангардистского толка, можно сказать, что это как бы поток зарисовок, деталей, сцен из жизни подростков в большом городе, растущих, как трава, не знающих привязанностей, не почитающих родственных связей. Фильм об их стремлениях и страстях, полный едкого сарказма в отношении всех и всяческих авторитетов. На первый взгляд он оставляет впечатление дешевого легкомыслия, но за этим легкомыслием открывается захватывающая динамика пестрой житейской мозаики, и в итоге мы понимаем, что присутствовали при том, как были вдребезги разбиты привычные представления о современной повседневности, а вместе с тем и о тех канонах, согласно которым обычно делаются японские кинофильмы.

Таков и фильм «Заранее потерянные возлюбленные», где подтекстом проходит минорная тема утраченной юности, тема разбитых иллюзий молодого поколения. Рассказывая грустную и незамысловатую историю о странствиях в поисках счастья некоего молодого человека, который, сложив пожитки в заплечный мешок, путешествует по берегам Японского моря, авторы вглядываются прежде всего в душевный мир своего героя. Его тянет к людям, он охотно заговаривает со случайными попутчиками, ищет общие темы, пытается подыскать повод для знакомства. Но его сторонятся. Тогда юноша, чтобы отплатить за эту необщительность, потихоньку крадет у своих попутчиков то, что ему подвертывается под руку. Косное провинциальное общество, естественно, сразу от него отворачивается. А юноша встречается с компанией глухонемых, подобно ему скитающихся по стране, и тогда-то безмолвная дружба, связывающая этих ребят, открывается как возможность истинного человеческого единения и перед героем фильма...

Авторы этих фильмов стремились прежде всего показать смятение, отчаяние, раздвоенность человека, живущего в раздираемом противоречиями обществе. Но и сами их фильмы тоже неразрывно связаны с этой же раздираемой противоречиями действительностью и, верно отражая некоторые ее аспекты, обнажают неспособность режиссеров подняться над избранным ими жизненным материалом.

Несколько иначе обстоит дело с Тадаси Имаи, который в сотрудничестве с движением самостоятельного кинопроизводства и проката, пользующегося поддержкой КПЯ, снял

кинокартину «Ее звали О-Эн». Это экранизация одноименного романа Томиэ Охара, в которой рассказывается о необычной судьбе женщины по имени О-Эн, жившей в средневековой Японии. Главный вассал клана Тоса Кэндзан Нонака умирает в опале. Его враги, захватившие власть в клане, ссылают семью Кэндзана вместе с четырехлетней О-Эн в горы, где им предстоит коротать свои дни в уединенной хижине. Всякое общение с внешним миром строго запрещено, и юность О-Эн скрашивают лишь книги да переписка с молодым ученым Тайдзан Тани. А когда она наконец получает свободу, то и в мире, открывшемся перед О-Эн после сорока лет заточения, она не находит той свободы, которой она ждала, которую рисовала в своих мечтах. Ей по-прежнему нечего надеяться и на встречу с Тайдзаном, связанным теперь семьей, и разве что только в письмах О-Эн сможет поделиться с другом тем, что тяжким грузом лежит у нее на сердце. А вскоре и Тайдзана приговаривают к заточению в связи с распрями по поводу наследования власти в клане.

Страстный протест против всего того, что порабощает и калечит человека,— постоянная тема в творчестве Тадаси Имаи, которая воплотилась и в его предыдущей работе, картине «Река без моста» (этой кинокартине на VI Московском кинофестивале был присужден приз Союза кинематографистов СССР), где было рассказано о судьбе японских «неприкасаемых», подвергающихся дискриминации и гонениям. Фильм «Ее звали О-Эн» тоже демонстрировался на последнем Московском кинофестивале, но, к сожалению, его заслонили «Под стук трамвайных колес» Куросавы и «Сегодня жить, умереть завтра»* Кането Синдо. Но несмотря на то что фильм не привлек к себе должного внимания, я продолжаю считать его одним из лучших произведений Тадаси Имаи, заслуженного мастера японского кино.

Кстати, фильм «Ее звали О-Эн» демонстрировался в Японии в кинотеатре, обладающем монопольным правом проката зарубежных кинокартин, то есть, в сущности, в системе свободного проката. «Война и люди», снятый на киностудии «Никкацу», демонстрировался таким же образом, но в этих фактах не следует видеть начало отказа от системы «замкнутого проката», которой подлежат все кинокартины «большой пятерки». Тем более что для японского кинематографа, особенно для кинематографа так называемых независимых, демонстрация в кинотеатрах, пользующихся правом монопольного показа зарубежных фильмов, является пока почти единственной возможностью создавать более или менее интересные картины.

Фильм Ясуси Накахира «Демоны тьмы» демонстрировался в таком же кинотеатре. Это фильм о жизни художника по имени Экин (1812—1876). Вначале Экин учился писать в стиле Кано* и стал придворным художником. Но за провинность, а именно за подделку картины известного живописца, он лишился должности и стал свободным художником, работающим для горожан. Экин охотно брался расписывать афиши театральных представлений во время народных праздников. Нередко из-под его кисти выходили и сцены кровавых расправ, насилия, жестокости. За это его прозвали кровожадным, варварским художником; но вряд ли эти определения отвечали сути его яркого и сильного таланта. Верно другое: эстетика Экина не походила ни на стиль, принятый при дворе, ни на манеру Кано, его мироощущение было неразрывно связано с подлинно народным чувством прекрасного. Однако, несмотря на то, что сценарий фильма писал Кането Синдо, в кинокартине Ясуси Накахира случилось так, что вкусы постановщика — пристрастие к эротике, чрезмерное увлечение цветовыми эффектами, колоритом — отодвинули на второй план идейное содержание фильма.

Масахиро Синода также снял кинофильм, содержание которого дает ему возможность демонстрироваться в кинотеатре, показывающем зарубежные фильмы. Его картина «Молчание» — экранизация одноименного романа Сюсаку Эндо, в которой рассказывается о тра-

* Это название правильнее было бы переводить иначе: «Обнаженные девятнадцатилетние».— *Н. К.*

* Одно из направлений национальной японской живописи.

гедии японских христиан. В середине XVII века, когда усилились гонения на христиан, особенно драматические события разыгрались в Нагасаки. Тех, кто не желал отречься от веры в Христа, убивали, подвергали пыткам, но несмотря на это многие отказывались совершить обряд «фумиэ» — не хотели топтать ногами медную пластинку с изображением распятия или девы Марии, что было принято расценивать как отречение от христианства. От веры отреклись только португальские священники, которые, будучи не в силах вынести испытания, убеждают своего соотечественника последовать их примеру. «Будь Христос на нашем месте, он сам бы отрекся», — говорят они. Но настоящий верующий патер идет на мученичество во имя веры и любви к ближним.

Конечно, смысл и значение фильма М. Синоды не исчерпываются обращением к событиям далекой старины, не имеющим сейчас никакого отклика в японском обществе. Но его фильм тем не менее чутко отобразил смятение, царящее сейчас во многих слоях японского общества, показал столкновение «западного мировоззрения» с психологией японцев в пору проникновения в страну христианской религии и на этом фоне пытался выяснить, какова сущность моральных норм, которые навязываются человеку государством и религией. То есть задал тот вопрос, который именно сейчас звучит в Японии в высшей степени современно и актуально.

К сожалению, в 1971 году такие талантливые кинорежиссеры, как Кането Синдо, Корэёси Курахара, Сохэй Имамура, Кэй Кумаи, Кирио Ураяма, Сусуму Хани, Хироси Тесигахара и другие, не имели возможности заявить о себе новыми произведениями, хотя в самое последнее время многие из них уже приступили к работе над фильмами.

Какие же можно сделать выводы из приведенного обзора состояния японского кино в 1971 году? В японском кино, таков первый вывод, проявилась тенденция к постепенному избавлению от многолетнего господства «большой пятерки» и замкнутой системы проката, с одной стороны, а также обострение борьбы между развлекательно-коммерческим и идейным, подлинно художественным кинематографом — с другой. Это находит свое выражение и в том, что даже сейчас, когда японское кинопроизводство зашло в тупик, у нас все же появляются интересные, заслуживающие внимания фильмы.

Однако, несмотря на ослабление позиций «большой пятерки», еще рано говорить о том, что командные высоты в кинопроизводстве могут перейти к «независимому кинематографу». Ведь решение проблем чисто творческого характера все еще лимитируется материальными трудностями.

Но именно поэтому надо всячески пропагандировать ту мысль, что выход из кризиса, будущее японского кино зависят только от развития свободной системы проката, от становления независимого кинематографа. Лишь те кинематографисты, которые осознают культурно-идеологические задачи своего творчества, смогут правильно отразить в своих произведениях действительность, уловить основные направления, под знаком которых развивается современное общество.

Токио

Перевела с японского А. СТЕРЛИНГ

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Возвращение к жизни» (по мотивам повести А. Леви «Записки серого волка»), В работе над фильмом принимала участие студия ДЕФА (ГДР), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария М. Ерзинкян, В. Басов. Режиссер-постановщик В. Басов. Главный оператор А. Кузнецов. Главный художник А. Пархоменко. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Коренблюм.

В главных ролях: Л. Мерзин, В. Титова, К. Забелин, Х. Лауфер, П. Ринне, В. Агеев, Г. Арозян, Л. Антон, Р. Калм, П. Якоби, У. Росберг, Т. Логинова, М. Растас, И. Эвер, Р. Роотер, В. Басов, М. Пастухова, А. Пихламяги, Л. Мытус, В. Маренков, И. Безяев, А. Ванин, А. Панькин, Н. Симкин, К. Калкун, Н. Агапова, Б. Беттнер, В. Березуцкая, С. Байков, П. Варанди, Х. Модсдорф, К. Оя, Д. Рихтер, Э. Реек, В. Труве, Р. Энгман.

«Джентльмены удачи», 9 ч.

Авторы сценария В. Токарева, Г. Данелия. Режиссер-постановщик А. Серый. Оператор Г. Куприянов. Главный художник Б. Немечек. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Костельцев.

В главных ролях: Е. Леонов, Г. Вицин, С. Крамаров, Р. Муратов, Э. Гарин, Н. Фатеева, О. Видов, Н. Олялин, А. Папанов, П. Шпрингфельд, Л. Соколова.

«Если ты мужчина...», 8 ч.

Автор сценария И. Бондин. Режиссер-постановщик А. Чемодуров. Оператор Д. Коржихин. Главный художник С. Меняльщиков. Композитор А. Флярковский. Звукооператор Ю. Михайлов.

В главных ролях: В. Токарев, Н. Мерзликин, Ж. Прохоренко, И. Гулая, Л. Гладунко, А. Панькин, В. Гулкин, Э. Гарин, А. Январев, Г. Комарова, А. Мещерякова, И. Савин, Г. Шаповалов, Л. Реутов, Д. Орловский.

«Мальчики», 10 ч.

Автор сценария А. Рекемчук. Режиссер-постановщик Е. Сташевская. Главный оператор В. Белокопытов. Главный художник Ф. Ясюкевич. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор И. Зеленцова.

В главных ролях: А. Никитин, А. Дроздов, О. Табаков, Ю. Леонидов, А. Максимова, Г. Юдин, Л. Куравлев, Л. Зателепина, Т. Назарова, С. Садальский, Н. Денисов, А. Менглет, В. Изотова, Е. Москалев.

«Нюркина жизнь», 10 ч.

Автор сценария Н. Евдокимов. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Главный оператор В. Чухнов. Главный художник В. Голиков. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Ладыгина.

В главных ролях: Т. Дегтярева, О. Ефремов, Е. Карельских, В. Санаев, Н. Сазонова.

«Седьмое небо», 10 ч.

Авторы сценария А. Галиев, М. Маклярский при участии Э. Бочарова. Режиссер-постановщик Э. Бочаров. Главный оператор Т. Лебешев. Главный художник И. Шретер. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Бахмацкий.

В главных ролях: А. Ларионова, Н. Рыбников, О. Жаков, Л. Куравлев, Р. Гладунко, О. Сошникова, С. Бородокин, Н. Граббе, Н. Ихтимбаев, Л. Иванова, Н. Сморчков.

«Страницы», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Акимов. Главные операторы В. Масевич, А. Егоров. Главный художник В. Гладников. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор М. Надиева.

В главных ролях: Б. Руднев, Ю. Назаров, Н. Кирьякова, В. Шульгин, С. Морозов, Н. Бондарчук, В. Дворжецкий, В. Головина, И. Класс, А. Панькин, В. Авдюшко, В. Кузнецова, Л. Князев.

«У нас на заводе», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Агранович. Главные операторы А. Шеленков, И. Чен. Главный художник Е. Черняев. Композитор М. Зив. Звукооператор Н. Калениченко.

В главных ролях: Н. Беспалова, Е. Уралова, П. Константинов, А. Ковалев, Н. Волков, В. Авдюшко, В. Белинский, И. Буткевич, Л. Гаврилова, Н. Граббе, В. Грачев, Е. Данчевский, Л. Кичанова, Е. Мурашева, В. Соломин, М. Стародуб, В. Ферапонтов, П. Чернов, Г. Юхтин.

Одесская киностудия

«Море нашей надежды», 9 ч.

Авторы сценария Э. Тополь, Г. Овчаренко. Режиссер-постановщик Г. Овчаренко. Главные операторы Ф. Анисимова, А. Осипов. Главный художник М. Заяц. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператоры Э. Гончаренко, М. Сегал.

В главных ролях: Р. Громадский В. Титова, Б. Зайденберг, А. Сердюк, Л. Бракните, А. Березняк, Г. Тохадзе, С. Тихомирова Л. Буткевич.

Киностудия «Молдова-филм»

«Красная метель», 9 ч.

Автор сценария Г. Маларчук. Режиссер-постановщик В. Паскару. Главный оператор В. Чуря. Главный художник Н. Апостолиди. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Чайка.

В главных ролях: М. Голубович, Е. Весник, С. Соколовский, М. Чигарев, В. Рыжаков, Е. Санько, А. Январев, З. Цахилова, И. Аракелу, М. Бадикяну, Д. Ка-

рачобану, И. Унгуряну, В. Вильский, В. Паскару, К. Константинов, Г. Гай, Л. Неведомский, В. Чекмарев.

«Офицер запаса», 9 ч.
Авторы сценария Н. Гибу, З. Чиркова. Режиссеры-постановщики Ю. Борецкий, В. Демин. Главный оператор Л. Проскуров. Главный художник А. Матер. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор А. Камерзан.
В главных ролях: Б. Зайденберг, С. Коркошко, В. Козел, Г. Григориу, В. Чутак. В. Войническу, О. Лачин, И. Акулова, И. Унгуряну, И. Шкуря, А. Максимова, А. Стародуб, П. Любешкин, Л. Золотухин, М. Сагайдак, В. Гаврилов.

«Последний форт», 8 ч.
Авторы сценария С. Шляху, С. Тарасов. Режиссер-постановщик В. Брескану. Главный оператор В. Яковлев. Главный художник В. Ковриг. Композитор Д. Марин. Звукооператор В. Виноградов.
В главных ролях: В. Зубков, Б. Бейшеналиев, А. Боярский, А. Чокану, Л. Смирнова, Э. Леждей, Л. Норейка, А. Заице, Л. Бракните, Я. Грантиньш, И. Буранс, Г. Ваикштите, Анрдюша Чегаровский.

Киностудия «Казахфильм»

«Нас четверо», 7 ч.
Авторы сценария А. Власов, А. Млодик. Режиссер-постановщик Ш. Бейсембаев. Главный оператор М. Дуганов. Главный художник В. Тихоненко. Композитор А. Бычков. Звукооператор Л. Додонова.
В главных ролях: Л. Лиханова, М. Ботабаев, М. Калнинш, В. Риепша, А. Видениекс.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Легенда озера Парвана» (по одноименной легенде О. Туманяна), 2 ч.
Авторы сценария А. Айрапетян, В. Подпомогов. Режиссер-постановщик и художник В. Подпомогов. Композитор Амирханян. Звукооператор З. Казанская.

Киностудия «Узбекфильм»

«Драма о любви», 8 ч.
Авторы сценария С. Ахмад, Ш. Аббасов. Режиссер-постановщик Ш. Аббасов. Главный оператор Х. Файзиев. Главный художник Э. Калантаров. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Д. Ахмедов.
В главных ролях: П. Саидкасымов, А. Юнусова, Х. Латыпов, А. Джураева, Я. Ахмедов, Д. Умаров, Н. Рахимов.

«Семург» (по мотивам поэмы Хамида Алимджана), 8 ч.
Автор сценария И. Филимонова. Режиссер-постановщик Х. Файзиев. Главный оператор А. Панн. Главный художник Н. Рахимбаев. Композитор М. Ашрафи. Звукооператор Н. Шадиев.
В главных ролях: Х. Каримов, Т. Шакирова, Ш. Эргашев, Г. Хамраева, Т. Кокова, А. Джаллыев, Н. Рахимов, Л. Бадалова, Х. Латыпов.

«Фитиль» № 115 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Из-за царапины» (киностудия «Союзмультфильм»). Авторы сценария Е. Гамбург, М. Захаров. Режиссер-постановщик Е. Гамбург. Оператор М. Друян. Художник-постановщик Н. Лернер. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Г. Мартынюк.

«Реакция» (по следам «Фитиля» № 64, ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Зорин.

«Детская логика» («Мосфильм»). Автор сценария Ф. Камов. Режиссер-постановщик А. Мкртчян. Оператор М. Коропцов. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В главных ролях: А. Алейникова, Г. Качин, Сережа Тегин, В. Шаховцев.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Не оглядывайся назад», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Авторы сценария Борис Попов, Михаил Кирков, Атанас Ценев. Режиссер Людмил Кирков. Оператор Атанас Тасев. Художник Виолета Йовчева. Композитор Борис Карадимчев.
В ролях: Асен Георгиев, Димитр Буйнозов, Антон Горчев, Йорданка Кузманова, Кирил Господинов, Михаил Мутафов, Николай Бинев, Георгий Русев.

«Что может быть лучше плохой погоды» (по роману Богомила Райнова), 10 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Автор сценария Богомил Райнов. Режиссер Методий Андонов. Оператор Димо Коларов. Художник Константин Джидров. Композитор Борис Карадимчев.
В ролях: Елена Райнова, Георгий Георгиев-Гец, Коста Цонев, Наум Шопов, Тодор Колев, Константин Коцев, Георгий Парцалев, Николай Бинев, Пепа Николова, Димитрина Тенева.

«Локис» («Рукопись профессора Виттенбаха»), по одноименной новелле Проспера Мериме, 10 ч.
Производство творческого коллектива «Тор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Януш Маевский. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Эдмунд Феттинг, Юзеф Дуриаш, Зофья Мрозовска, Густав Люткевич, Малгожата Браунек, Ханна Станкувна.

«Западня для генерала», 10 ч.
Производство «Босна-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Драган Маркович, Лука Павлович. Режиссер Мики Стаменкович. Оператор Огнен Миличевич. Композитор Воислав Костич.
В ролях: Беким Фехмию, Люба Тадич, Елена Йованович-Жигон, Раде Маркович, Абдурахман Шаля, Воислав Мирич, Душан Яничиевич, Драгомир Фелба.

«После тьмы — свет», 10 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Автор сценария Рафат аль Мейхи. Режиссер Камаль эль Шейх. Оператор Камаль Керим. Композитор Андреа Райдер.
В ролях: Суад Хосни, Рушди Абаза, Салах Зульфикар, Махмуд Мелиджи, Ибрагим-хан, Мухаммад Дафрани, Салах Назми.

«Цветок персика» (по произведению Уго Фаста), 10 ч.
Производство «Гомес Муриэль» — «Руанова» (Мексика).
Автор сценария Альфред Руанова. Режиссер Эмилио Гомес Муриэль. Оператор Фернандо Альварес Гарсес. Художник Хосе Мендес. Композитор Энрико Кабиати.
В ролях: Фани Кано, Давид Рейносо, Хосе Элиас Морено, Сусана Досаманте, Оскар Чавес, Хулиан Пастор.

«Вальпараисо, моя любовь», 9 ч.
Производство «Сине Ндево» (Чили).
Авторы сценария Хосе Роман, Альдо Франсиа. Режиссер Альдо Франсиа. Оператор Диего Бонасина. Композитор Густаво Бесерра.
В ролях: Уго Каркамо, Сара Астика, Ригоберто Рохо, Лилиана Кабрера, Педро Альварес, Марсело.

«Река без моста» (по произведению Суэ Сумии), 8 ч.
Производство «Холп Эйга» (Япония).
Автор сценария Кан Садзи. Режиссер Тадаси Имаи. Оператор Суничиро Накао. Художник Таидзо Кавасима. Композитор Есио Мамия.
В ролях: Тание Китабаси, Юносуке Ито, Аико Нагаяма, Сатоси Ямамото, Мичихиса Маруяма.

ВО ВТОРОМ ПОЛУГОДИИ В ЖУРНАЛЕ „ИСКУССТВО КИНО“ ВЫ СМОЖЕТЕ ПРОЧЕСТЬ:

СЦЕНАРИИ

С. Жгенти. Саженцы
Р. Кармен. Пылающий континент
Г. Панфилов. Жизнь Жанны д'Арк
В. Соловьев. После дождя
А. Спешнев. Хроника ночи
Д. Храбровицкий. Укрощение огня
Акира Куросава. Под стук трамвайных колес
Уго Пирро и Элио Петри. Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений

ДИСКУССИИ

О природе и своеобразии современного конфликта и способах его экранного отражения
Актер и критика
Документальное кино и критика

СТАТЬИ

А. Караганов. Пудовкин. Начало
Григорий Козинцев. Пространство трагедии (продолжение)
В. Марецкая. Мои героини
Юрий Никулин. Прожито полвека
Л. Орлова, Г. Александров и другие. Как снимался фильм «Волга—Волга»
М. Пилихина. Размышления перед новой работой
Г. Рошаль. Любительский фильм, его проблемы и перспективы
Г. Цитриняк. Петр Алейников в воспоминаниях друзей
А. Эфрос. В кино и театре
Р. Юренев. Эйзенштейн (главы из книги)
С. Юткевич. Проблемы политического фильма

ЗА РУБЕЖОМ

Я. Березницкий. Марлон Брандо
М. Каюмов. После Ташкентского фестиваля
В. Михалкович. Луи де Фюнес — характер или маска?
Д. Орлов. Чехословацкое кино на новых путях
Н. Туманова. Венгерские кинематографисты в поиске
Р. Юренев. Кино Югославии: споры, проблемы, тенденции

В журнале будут продолжены рубрики:

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ... СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН. БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ. ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ... ПОРТРЕТЫ. ЭКРАННЫЕ ВЕСТИ. ОТОВСЮДУ. ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ

Не опоздайте оформить подписку на журнал на второе полугодие. Подписка принимается без ограничений

ИСКУССТВО КИНО 5
1972

В ШЕСТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

Русудан Тикинадзе. Единение народов, единение поколений

Эм. Двинский. Союз науки и кино

И. Друцэ. Цена слова реченного

РЕЦЕНЗИИ

Н. Савицкого, Д. Орлова, М. Блеймана, В. Кичина, Н. Анастасьева
на фильмы
«Тепло твоих рук», «У нас на заводе», «Джентльмены удачи»,
«Телеграмма», «Погоня»

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Леонид Махнач. Мир нашими глазами

ДИСКУССИИ

Методологические проблемы истории советского кино

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Григорий Козинцев. Пространство трагедии

ЗА РУБЕЖОМ

Александр Медведкин. Чувствовать себя бойцами

М. Шатерникова, «Развернутое кино» — интеллектуальное дезертирство

Индекс 70402